

Rebut: 1-VIII-2009
Acceptat: 5-IX-2009

‘LETRES QUI VAN PER TAL AFAR.’ UN NOUVEAU *SALUT* OCCITANO-CATALAN ET LA FORTUNE DU GENRE EN CATALOGNE (II)

Hedzer UULDERS
Università di Padova

1. INTRODUCTION

Le genre de la lettre d’amour en vers ou *salut* est un domaine mal défini de la littérature catalane médiévale. L’image qui ressort d’une analyse des quelques textes préservés est en effet celle d’un genre marginal et tardif, qui, au premier abord, se perçoit difficilement comme le pendant catalan du genre occitan plus ancien. Le nouveau *salut* occitano-catalan *En nom de Deu totpoderos* a permis de sortir de cette impasse, car il prouve non seulement que le genre fut connu et pratiqué en Catalogne, mais surtout que cette tradition catalane du genre, tout en suivant son modèle occitan, s’inscrit en même temps clairement dans la vogue des *noves rimades* du 14^{ème} siècle. Cette conclusion, résultat d’un premier article¹, invite à une étude du genre dans son contexte historico-littéraire. C’est cette mise en contexte du *salut* au sein de la littérature catalane médiévale qui constitue l’objet de ce deuxième article.

Or, la question de la place d’un genre au sein d’un système littéraire donné pose celle des genres littéraires médiévaux et donc celle de la conscience générique médiévale, problèmes d’autant plus épineux que, comme on le sait, le Moyen Âge est pauvre de réflexion métalittéraire dans le sens moderne du mot. Ce qui, dans le cas spécifique du *salut*, complique encore la question, c’est que le genre n’est mentionné dans aucun des manuels de poétique – souvent justement d’origine catalane – dont on dispose, tels les *Razos de trobar* de Raimon Vidal de Besalú, les *Regles de trobar* de Jofre de Foixà, etc. En outre, la thèse

1. Cf. *ER*, 31: 77-103. Afin d’éviter le plus possible les répétitions, je renverrai parfois à cet article, où l’on se reportera également pour une bibliographie de base sur le *salut* (catalan). Dans l’état de la question que j’y avais proposé, j’ai omis la classification du récit bref catalan médiéval proposée par Orazi, (2001); la *Raquesta* (*Alta de pretz, flor de mesura*) et le *Salut d’amor* – non qualifiés de *saluts* – sont mentionnés *ibidem*: 310. Plus importante est la publication récente d’une nouvelle édition critique des *saluts* occitans (Gambino, 2009), qui fournit une base excellente pour l’étude du *salut* catalan et à laquelle je me permets de renvoyer pour des questions spécifiques.

de l'existence d'une tradition catalane du *salut* est difficile à défendre pour des raisons déjà évoquées: il s'agit d'un genre peu pratiqué, mal identifiable (cf. l'absence régulière de la 'marque' du genre qu'est la *salutatio* initiale) et hybride, car tenant le milieu entre lyrisme et narrativité. Dans cet état de choses, il faut se demander quel type de témoignages est susceptible de nous éclairer, pour autant que possible, sur la position du *salut* au sein de la littérature catalane médiévale. Sans vouloir entrer dans une discussion approfondie de la question, qui n'est pas le but de la présente contribution, j'indiquerai quelques endroits où l'on pourra, à mon sens, relever le statut du genre². Tout d'abord, il faut prendre en compte, naturellement, les *désignations génériques* utilisées dans les textes mêmes ou dans des textes plus au moins contemporains, susceptibles de déceler des traces d'une réflexion générique et métalittéraire et de nous informer sur la diffusion (chronologique et géographique) même du genre. Ensuite, c'est le *contexte manuscrit* des textes qui permet de mieux circonscrire la position du genre dans la littérature contemporaine. Dans la mesure où elle reflète le système littéraire du moment, la classification générique opérée par les manuscrits fournit en effet un indice important sur la place du *salut* parmi les autres genres³. Enfin, les *relations intertextuelles* entre le *salut* et des textes appartenant à d'autres genres seront révélatrices de la manière dont le *salut* participe à la littérature contemporaine.

Il me semble que ce sont là trois critères simples mais efficaces, qui pourront servir de paramètres d'évaluation du statut du *salut* dans la littérature catalane médiévale. Leur valeur ne réside pas tant dans leur caractère théorique explicite, mais, au contraire, dans leur caractère pratique implicite: ils permettent de suivre poètes, copistes et compilateurs dans leur traitement du genre. Ces critères permettent ainsi moins de circonscrire une forte conscience générique qu'ils ne traduiront souvent une 'inconscience' générique d'autant plus significative qu'elle est apte à trahir un réflexe tacite mais naturel chez ceux qui entrent en contact avec le *salut*.

2. LES DÉSIGNATIONS GÉNÉRIQUES DU *SALUT* CATALAN

2.1. Il faut constater de prime abord que les *saluts* catalans sont loin de s'autoqualifier comme tels. La désignation la plus nette qu'on relève dans l'ensemble du

2. Cette brève réflexion s'aligne de façon générale sur les remarques méthodologiques de Limen-tani, 1977: 3-26, Huchet, 1991: 7-38 et Caluwé, 1993: 7-50. Ces trois études sont loin d'être les seules à adresser la question des genres littéraires médiévaux, mais comme elles s'occupent plus explicitement du problème de la dette des textes narratifs (brefs) occitans (et catalans) vis-à-vis de la lyrique, elles sont particulièrement intéressantes pour l'étude du *salut*. D'ailleurs, l'émergence isolée et tardive des *novas* occitanes en marge de la lyrique n'est pas sans présenter des ressemblances avec celle des *noves rimades* et des *codolades* catalanes. Voir aussi Cerullo, 2009a pour une réflexion approfondie sur le problème du statut générique du *salut* occitan.

3. Il faut bien entendu admettre une certaine marge dans l'interprétation des résultats de ce genre d'enquête, les manuscrits ayant été compilés un certain temps après la période de production littéraire proprement dite.

corpus est en effet celle de ‘letres’ (*En nom de Deu totpoderos*, vv. 8 et 37)⁴. Cette appellation met bien l’accent sur le caractère épistolaire du genre, mais elle est très générale et ne permet donc pas de conclure grand-chose. Peuvent s’y ajouter les désignations suivantes: *dits* (*Senyora graciosa*, v. 45)⁵ et *saluts* (*En nom de Deu totpoderos*, vv. 2, 3 et 16). Mais la première, unique dans le corpus, est également très générale et la deuxième semble se référer tout simplement à la *salutatio*, vu le v. 6 (*mas no ych es scrit son nom*): c’est dans cette partie circonscrite de la lettre qu’on inscrivait normalement le nom du destinataire et du destinataire⁶. D’ailleurs, comme on vient de le voir, dans ce même texte on trouve à deux reprises le terme de ‘lettre’, apparemment privilégié par l’auteur anonyme. Au niveau intragénérique le *salut* est donc défini tout au plus en fonction de son caractère épistolaire, et son statut générique n’est pas explicite.

2.2. Les désignations extragénériques aident quelque peu à changer cette image⁷. En effet, si – comme il convient de le rappeler – aucun troubadour catalan ne nous a laissé des *saluts*, on trouve dans leur poésie quelques allusions à des ‘salutz’, qu’il est possible d’identifier avec le genre de la lettre d’amour en vers. C’est en effet celle-ci qui pourrait se cacher, encore au 12^{ème} siècle, derrière les mots qu’échange le *je*-poète avec une hironde dans une *canço* de Guillem de Berguedan (*Arondeta, de ton chantar m’azir*, *BdT* 210, 2a, vv. 5-6)⁸:

e qar no-m ditz o salut o messatge
de Bon Esper, non entent ton lengatge.

L’oiseau est en effet censé occuper ici la fonction de messenger amoureux. Si cette occurrence du terme de ‘salutz’ pour désigner un message d’amour revêt effectivement une valeur générique (ce dont il est toutefois difficile d’être sûr), elle fournit une preuve intéressante pour l’introduction précoce du genre en Catalogne.

Une occurrence intéressante et méconnue du terme de ‘salutz’ se trouve ensuite chez Peyre Cathala. Les quelques renseignements qu’on possède sur ce troubadour, actif dans la première moitié du 13^{ème} siècle, font penser qu’il était provençal et non pas catalan⁹. Pourtant, il ne sera peut-être pas inutile de le mentionner ici, ne fût-ce que parce que les

4. Pour l’édition du texte, voir le premier article.

5. Édition Brunat, 2001.

6. La même conclusion vaut pour les occurrences du terme dans les *saluts* occitans: voir Cerullo, 2009a: 44.

7. Je me limite ici à mentionner des occurrences chez des auteurs d’origine catalane et, dans un cas, de tradition manuscrite catalane, même si une telle distinction, on le sait, risque parfois de fausser la réalité historique des relations littéraires occitano-catalanes. Pour un aperçu des dénominations du *salut* occitan, voir maintenant Cerullo, 2009a: 17-52.

8. Édition Riquer, 1996.

9. Voir pour une suggestion d’identification Guida, 1979 et Calzolari, 1986; à partir de son nom, Asperti le mentionne parmi les troubadours catalans (Asperti, 1985: 71, note 28), affirmation réfutée par Alberni Jordà à l’aide des rubriques du ms. *Vega-Aguiló* (*H^a*) (voir Alberni Jordà, 2003: 244).

deux poésies qu'il a laissées ont été préservées uniquement par des manuscrits catalans¹⁰. Voici le passage en question (*BdT* 333a, 2, vv. 22-26)¹¹:

[...] del gay coven, don m'es vengutz
joys richs entiers cant me mandet salut,
e fin'amors que mi fech de sa tenda
on canta lay joy ab tot son coven,
dances e verç, xanços, alegremen.

On reconnaît ici la formule habituelle de salutation des épîtres, 'salutz e amors', ce qui enlève au terme de 'salutz' ses connotations génériques. D'autre part, il s'agit d'un message amoureux de la dame à son amant, message envoyé à partir d'un contexte où l'on fait *dances*, *verç*, e *xanço*. Si cette évocation de liesse courtoise ne consent pas de lire définitivement une allusion au genre dans le passage, celui-ci n'en obtient pas moins un certain caractère littéraire qui pourrait s'étendre jusqu'aux 'salutz'.

Mais les occurrences les plus intéressantes du terme, à connotation générique plus ou moins forte, de 'salutz' se rencontrent, un peu plus tard, chez Cerveri de Girona. On peut en effet s'étonner de l'absence même du genre du *salut* dans l'œuvre d'un auteur qui démontre par ailleurs un intérêt extrêmement vif pour les genres les plus variés¹². Le terme de 'salutz' apparaît néanmoins à plusieurs reprises. Ainsi, on le trouve dans *Lo vers de Tristayn*, où il indique un message d'amour entre la dame et son amant (*BdT* 434a, 64, v. 18)¹³: *non ay nuyl do recebut, ne re pres, / ne <sas> salutz <ja midons> no m'envia*, tout comme dans *Mon chan comenz d'ira mesclat ab gàuig* (*BdT* 434a, 33, v. 46): *De Sobrepretz non aug mans ne salut*. Dans la *dança-balada Pus no vey leys cuy són amics* (*BdT* 434, 9c, v. 7) c'est au contraire l'amant qui envoie son message à la dame par l'intermédiaire d'Amour: *Amors, porta-li.m salutz cen*. L'occurrence sans doute la plus curieuse se trouve toutefois dans *Pus fis amayre no nasc de mayre* (*BdT* 434a, 51, vv. 5-8)¹⁴:

Doncs, ses estrayre, fay lay retrayre,
xantàn, en loc de dança,
ans qu'eu repayre en son repayre,
salutz, ab desirança.

Il est en effet très intéressant de voir, avec Cerullo, que le *salut* est ici directement associé au chant des genres lyriques. Si le texte fait effectivement allusion au genre du *salut*, on aurait affaire à un *salut* proprement lyrique, peut-être sous forme strophique. C'est ce

10. Il s'agit du ms. *Vega-Aguiló* (*H^a*) et du ms. *E*, qu'on rencontrera également par la suite.

11. Je cite d'après la nouvelle édition des poésies de Peyre Cathala par Alberni Jordà, 2003 (*ibidem*: 493-495).

12. Voir à ce propos par exemple Cabré, 1999. Le *descort Pus Amors vol qu'eu faça sa comanda* (*BdT* 434a, 49) se rapproche par endroits du *salut* par ses fréquentes apostrophes à la dame et par ses motifs.

13. Édition Coromines, 1988.

14. Cerullo a récemment attiré l'attention sur cette occurrence (cf. Cerullo, 2009a: 40, note 51; l'autre endroit qu'elle mentionne (*Peccatz mortals me par qu'és de sòn pars* (*BdT* 434a, 45, vv. 11-12) ne fait pas (forcément) référence à des messages d'amour).

que peut faire penser encore le parallèle que le texte établit avec la *dança*, genre tardif assez pratiqué en Catalogne¹⁵.

Cependant, c'est en dehors de la poésie des troubadours proprement dite – bien que dans le sillage de celle-ci – qu'on trouve les mentions les plus nettes du genre. En effet, on sait que l'occurrence sans doute la plus importante, car métalittéraire, du terme de 'salutz' en tant désignation générique se trouve justement, au début du 13^{ème} siècle, chez un auteur catalan, Raimon Vidal de Besalú. Dans sa nouvelle *Abril issi' e mays intrava*, le genre fait partie du répertoire littéraire d'un jongleur¹⁶:

e say romans dir e contar
e novas motas e salutz
e autres comtes expandutz
vas totas partz azautz e bos;
e d'en Guiraut vers e chansos
45 e d'en Arnaut de Maruelh mays,
e d'autres vers et d autres lays
que ben deuri' en cort caber

Cette énumération est un reflet direct du système générique contemporain. Or, dans celui-ci le *salut* s'inscrit clairement parmi les genres narratifs (*romans*, *novas*, *comtes*) par opposition aux genres lyriques (*vers*, *chansos*, *lays*). Ce passage fournit ainsi un indice extrêmement précieux sur le statut générique du *salut* à cette époque.

À cette occurrence on peut être tenté d'ajouter un passage moins connu de la nouvelle anonyme *Frayre de Joy et Sor de Plaser* (deuxième moitié du 14^{ème} siècle), qui décrit de la manière suivante les compétences de l'oiseau qui fonctionne de messenger auprès des amants (vv. 339-340)¹⁷:

e portava breus e saluts
e noves, mils qu'altre missatge

Il faut toutefois douter de la valeur générique du terme dans ce passage, qui ne fait pas allusion à des genres littéraires mais tout simplement à la capacité du *missatge* de porter à leur destinataire des *breus* et des *noves*, termes en soi dépourvus ici, me semble-t-il, de connotations littéraires¹⁸.

15. Pour la popularité du genre (qu'on retrouve également dans le fragment de Peyre Cathala cité plus haut) en Catalogne, voir par exemple Di Girolamo, 1995, 12 ss.

16. Édition Huchet, 1992.

17. Édition Méjean-Thiolier / Notz-Grob, 1997.

18. Cf. aussi le vers 663, où le substantif *saluts* a clairement le sens de 'salutations'. Il faut dire au demeurant que dans le (seul) manuscrit qui a préservé ce passage (*E*), le vers 339 est un vers hypométrique où *breus* se présente comme l'adjectif de 'saluts'; cf. à ce propos Grifoll, 1996: 367-369 (pour l'association, assez stéréotypée, de 'breus' et 'salutz', à laquelle s'ajoute souvent celle de 'carta', voir Cerullo, 2009a: 31-52). N'empêche que le message même délivré par l'oiseau se construit bien, quant à lui, selon le modèle du *salut* (voir ci-après). Cette oscillation problématique entre signification générale et désignation générique caractérise au demeurant également le terme de 'novas' (cf. le passage,

Finalement, il faut mentionner ici une fois de plus le roman de *Flamenca*, qui, on le sait, a contenu un *salut* qu'on lui a arraché, mais qui n'en est pas moins nettement désigné comme tel. Ce roman ayant été connu et fragmentairement préservé en Catalogne¹⁹, on peut compter cette attestation parmi les désignations génériques 'catalanes'.

3. LE CONTEXTE MANUSCRIT DU *SALUT* CATALAN

3.1. Les *saluts* catalans ont été conservés par les manuscrits suivants:

texte	ms.
<i>Raquesta</i> <i>En nom de Deu totpoderos</i>	<i>H^b</i> Notaria particular, not. Francesc de Puig, vol. de 1352-1354
<i>Madona dolça</i>	Correspondance médiévale de l'Arxiu Històric Municipal de Barcelona (2x).
<i>Senyora graciosa</i> <i>Salut d'amor</i>	<i>E</i> <i>F^a</i>

Cet aperçu souligne à lui seul le caractère marginal du *salut* catalan. En effet, sur cinq textes, deux se trouvent dans des manuscrits non-littéraires isolés (*En nom de Deu totpoderos* et *Madona dolça*). La tradition manuscrite de ces textes conservés par hasard ne nous apprend donc rien sur la place du *salut* dans le système littéraire catalan médiéval, mais en souligne au contraire d'entrée de jeu l'isolation. Restent les trois manuscrits *H^b*, *E* et *F^a*, qui, quant à eux, comptent parmi les sources principales de la production littéraire de la fin du 14^{ème} siècle.

3.2. Le ms. *H*, divisé en deux parties (*H^a* et *H^b*), date du début du 15^{ème} siècle et a récemment été profondément étudié et partiellement édité²⁰. Ce manuscrit composite

cité plus haut, chez Raimon Vidal de Besalú, où l'on retrouve les deux termes). Enfin, il faut noter que le motif du perroquet messenger, qui est également à la base de *Las novas del papagay* (cf. la comparaison des deux nouvelles dans Méjean-Thiolier, 1998), a une origine non seulement littéraire, mais également 'scientifique'. Dans le *Livres dou Tresor* de Brunetto Latini, on lit sous le lemme du perroquet (édition Baldwin / Barrette, 2003: 131): 'Papegall est un oisel vers mes ses bec & ses piés sont mult bel [et roges;] [...] si dient li Endiens que cist oisiaus nen naist aillors que en Inde, & que de sa nature set saluer autrui selonc l'usage de celle terre'. Cette description coïncide *grosso modo* avec celle de l'oiseau messenger dans *Frayre de Joy e Sor de Plaser* (vv. 328-342).

19. Cf. le premier article: 83, note 35. Parmi les autres textes occitans qui (à travers la dénomination générique proprement dite ou par des convergences stylistiques) entrent en contact avec le *salut* et qu'on peut supposer connus en Catalogne, on peut mentionner la *canço Era.m cosselhatz, senhor* de Bernard de Ventadour, le roman de *Jaufre* et le *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaud.

20. Voir Alberni Jordà, 2001, 2002 et 2003. L'on trouve également un bon aperçu du manuscrit dans Bohigas, 1982: 219-246, ainsi que sur le site web de la BITECA.

consiste en trois grandes sections: une section de lyrique catalane (qui inclut également quelques troubadours occitans), une section narrative et une section de lyrique française²¹. La *Raquesta* se trouve dans la partie narrative du manuscrit, où elle est flanquée de la *Ventura* de Vicenç Comes, récit allégorique dans lequel un *je* triste et amoureux reçoit l'aide de Sperança et de Merce, et de la *Passio amoris secundum Ovidium* de Jordi de Sant Jordi, poème construit autour de nombreuses citations troubadouresques. La section se clôt sur la *Faula* de Guillem de Torroella²². Les œuvres narratives de cette section datent presque toutes de la fin du 14^{ème} siècle et ont été écrites dans l'une des deux formes narratives principales: *noves rimades* ou *codolades*. Comme le texte qui la suit, la *Raquesta* – traditionnellement attribuée, avec les autres textes, à la fin du 14^{ème} siècle – a été écrite en *codolades*. Elle est pourvue de la rubrique suivante: 'Aci comensa una raquesta la qual trames un frare a una monge'²³. Le *salut* est donc qualifié de 'raquesta'.

21. Cf. plus précisément Alberni Jordà, 2003: 156: 'El *VeAg*, doncs, es pot considerar com el resultat de la suma o superposició de quatre grans fases successives de treball, que poden correspondre a cinc fonts diferents, embastades en la confecció de l'arquetip del qual prové l'exemplar conservat:

- 1a) un recull de l'obra de tres poetes catalans del XIV-XV
- 1b) una miscel·lània trobadoresca intercalada a la font 1a
- 2) una antologia de lírica cortesana del primer quart del XV
- 3) un recull de narrativa catalana en vers
- 4) un cançonier de lírica francesa (Machaut i Grandson)'

Pour une analyse de cette composition tripartite du manuscrit, voir *ibidem*: 133-249. L'on trouve une table détaillée de l'ensemble du manuscrit à la fin du volume.

22. Cf. la caractérisation d'Alberni Jordà, qui servira également lors de l'examen des deux autres manuscrits (*ibidem*: 178-179): 'La secció que el nostre cançonier dedica a les composicions en noves rimades [...] es caracteritza, d'entrada, per la «indistinció genèrica entre les diverses modalitats d'escriptura en vers narratiu». Aquest tret no fa sinó assimilar el *VeAg* als altres dos grans reculls catalans de narrativa en vers (l'anomenat cançonier d'Estanislau Aguiló, *E*, i el gran còdex partit de Carpentras-París, *Fa* i *Fb*). En segon lloc, hi destaca l'aproximació de lírica i narrativa, particularitat que *VeAg* comparteix sobretot amb el cançonier *E*, on algunes peces trobadoresques breus, transcrits pel copista principal en espais que havien quedat en blanc al final de les obres de més extensió, apareixen inserides a l'interior d'un corpus íntegrament dedicat a les noves rimades. [...]', et, plus loin: 'Interessa, però, de recordar la diferenciació [...] entre la relativa homogeneïtat de les peces copiades a *E* (obra d'autors que comparteixen entorn cortesà, i compilades poc temps després de la seva composició, en un ambient proper al d'aquests autors), cosa que revela una clara orientació literària per part del compilador del recull; i l'acumulació indiscriminada que s'observa en el desordre i la manca d'unitat (cronològica, estilística i temàtica) dels poemes transmesos per *F*, un manuscrit factici, més tardà, que reuneix textos molt dispars. Doncs bé, malgrat la indistinció genèrica [...], les noves i codolades que s'agrupen en la secció narrativa de *VeAg* tenen més a veure amb la homogeneïtat cronològica i temàtica dels textos de *E* que no pas amb la diversitat orgànica i la impostació general del cançonier *F* [...]'.
 23. Pour cette rubrique voir aussi le premier article: 94, note 62. Il faut remarquer que le verbe 'trametre', utilisé dans cette rubrique, est exactement celui qu'on utilise normalement dans la *salutatio* des *saluts*; cf. par exemple *En nom de Deu totpoderos / tramet salut, amor, a vos*. Il semble donc que le copiste ait interprété ce texte comme étant une lettre, comme le laisse en effet entendre également le v. 140 (*mandatz ço que us playra*, édition Cabré, 2000) en faisant allusion à une correspondance. La *raquesta* est le seul *salut* catalan pourvu de rubrique; cette absence de rubriques portant la dénomination générique ('salutz') coïncide avec (et s'explique peut-être par) l'absence générale de la *salutatio* dans la tradition catalane. Pour ce qui est des acteurs impliqués dans ce texte (le *frare* et la *monge*) – personna-

Cette désignation est unique dans le corpus catalan, mais pas dans le manuscrit, où elle revient dans la même section narrative dans la rubrique d'une pièce de Gabriel Ferruç (ff. 66r-67v). Toutefois, il s'agit ici d'une *canso* (*Reyna de pretz, doctrina dels saubens*), qualifiée de 'requesta' sans doute à cause d'un de ses vers (*me fay ardir far requesta d'amor*, v. 51)²⁴. Il semble donc que le compilateur du manuscrit ait voulu souligner le type de texte que constitue la *Raquesta*: comme tout *salut*, ce poème est effectivement avant tout une 'requête d'amour'.

C'est encore le terme utilisé dans la pièce qui précède immédiatement le *salut* (la *Ventura*) pour désigner la requête de sa dame poursuivie par le *je* (v. 489)²⁵. En effet, la situation que présente ce texte ressemble assez à celle décrite dans le *salut*. Dans la *Ventura*, le *je* se plaint de sa dame tout en la décrivant (vv. 243-419), comme le fait le *je* du *salut* suivant. De plus, à la fin de la *Ventura*, le *je* s'en retourne chez lui plein de confiance en une bonne issue de ses problèmes amoureux et prêt à continuer de bon cœur sa requête – requête qui pourrait se faire par exemple à l'aide du *salut* qui le suit directement. Les deux textes ne sont donc pas sans présenter quelques ressemblances et une certaine complémentarité²⁶. Or, de là à conclure que le compilateur du manuscrit ait cherché à donner une structure intertextuelle à cette partie, il y a sans doute un pas de trop. Toutefois, il faut constater que, à travers sa forme narrative, son contenu et sa qualification de 'requesta', ce *salut* entre bien dans le discours général de cette section du manuscrit.

3.3. Le ms. *E* est l'un des grands manuscrits 'narratifs' de la littérature catalane médiévale²⁷. La datation de la fin du 14^{ème} siècle qu'on lui prête généralement se fonde en premier lieu sur la date mentionnée à la fin du *salut* anonyme *Senyora graciosa*, contenu dans ce manuscrit: avril 1395²⁸. Or, outre ce texte, ce précieux recueil contient notamment quelques textes de Jaume March et de Pere March et la nouvelle *Frayre de Joy e Sor de Plaser*. Le *salut* se trouve entre la nouvelle allégorique anonyme *El deu*

ges qui détonnent à première vue quelque peu dans ce contexte d'amour profane –, il est peut-être intéressant d'observer que les épîtres amoureuses en vers latines – qui constituent vraisemblablement l'un des modèles des *saluts* vernaculaires – s'inscrivent dès le début dans un contexte religieux qui confond volontiers *dilectio spiritualis* et amour terrestre; cf. à propos de ces lettres latines et leur contexte socio-culturel Ruhe, 1975 et le résumé de Cerullo, 2009a: 88-92. En Catalogne même, il faut mentionner le recueil de poésies et lettres d'amour latines de Ripoll (cf. Latzke, 1975) et, surtout, le *Cançonet de Ripoll*, qui contient notamment quelques poésies traitant des frères pratiquant l'amour charnel (cf. Badia, 1983 et *ibidem*: 151-152 pour le milieu clérical où s'inscrivent les textes de ce ms.).

24. J'utilise l'édition Riquer, 1951.

25. Édition Brunat, 2000.

26. Je reviendrai plus loin sur ce texte de Vicenç Comes.

27. Édition en fac-simile dans Ensenyat i Pujol / Mas i Vives / Matas i Alomas / Mut Calafell, 2000, où l'on trouve également une ample description codicologique, ainsi qu'une transcription de tous les textes du ms. Une bonne description de ce dernier se trouve également dans Grifoll Àvila, 1996: 15-39 et sur le site de la BITECA. Asperti, 1985: 59-66 fournit d'importants renseignements sur la place de ce manuscrit dans la littérature catalane médiévale. La langue du manuscrit a été étudiée par Bohigas, 1982: 155-180. Enfin, Compagna, 1993 donne une description du ms. *E* et le compare avec *F*.

28. Date qu'Asperti préfère manier à juste titre avec quelque réticence (cf. Asperti, 1985: 63, note 14).

d'*amor caçador* et la *Faula* de Guillem de Torroella, qui ne clôt pas seulement, comme dans le manuscrit *H^p*, une section d'œuvres narratives, mais le manuscrit entier. Il est intéressant de remarquer que ce recueil contient non seulement plusieurs textes narratifs, mais encore quelques textes à caractère épistolaire: *La joyosa garda* de Jaume March contient deux lettres²⁹; *Lo compte final* de Pere March, qui la suit sans interruption, est lui-même une épître en vers, qui en précède encore une autre, *Lo mal d'amor*, texte du même auteur, qui est une lettre (*estill*, v. 292) de conseil (*consell*, v. 293) contre le chagrin d'amour adressée à Madame Roger de Castelló³⁰. Enfin, le triptyque des œuvres narratives de Pere March se clôt sur *L'arnès del cavaller*, long poème allégorique sous forme épistolaire inspiré par le *Llibre de Cavalleria* de Ramon Llull.

Or, pour en revenir au *salut*, il faut dire tout d'abord qu'il a été écrit non pas en colonnes de vers, mais comme de la prose en lignes qui séparent les vers généralement d'un double trait³¹. En effet, comme quelques autres pièces brèves contenues dans ce manuscrit, le texte constitue le 'remplissage' d'un espace blanc, ce qui explique ce mode d'écriture économique³². Il n'en reste pas moins que *Senyora graciosa* s'insère bien dans le manuscrit à cause de sa forme narrative et épistolaire³³. Mais il y a plus. C'est que le *salut* s'est encore inspiré de quelques textes contenus dans le même manuscrit. Il sera utile de mettre de mettre en valeur ces emprunts dans une digression nécessairement détaillée.

On sait que *Senyora graciosa* emprunte un passage à la nouvelle *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, qui se trouve dans ce même recueil³⁴. Il s'agit de l'épisode dans lequel le geai adresse son message d'amour à Sor de Plaser. Voici alors ce que donne une comparaison entre le *salut* et la version de *Frayre de Joy e Sor de Plaser* offerte par *E*³⁵:

29. Comme celle des *saluts*, la structuration de ces deux lettres (vv. 231-274 et vv. 275-366 dans l'édition Pujol, 1994) obéit parfaitement aux prescriptions de l'*ars dictaminis*.

30. Pour ces deux textes, je suis l'édition Cabré, 1993.

31. Voir le fac-simile du texte dans Ensenyat i Pujol (et al.), 2000: 429. Cette mise en page, la brièveté du texte ainsi que son lieu de conservation marginal le rapprochent d'*En nom de Deu totpoderos* (voir le premier article: 84-85), bien que dans ce dernier texte, les traits de séparation soient simples et s'emploient après chaque paire de vers et que l'écriture des deux textes soit assez différente, celle d'*En nom de Deu totpoderos* étant beaucoup plus soignée que celle, hâtive, de *Senyora graciosa*.

32. Cf. les remarques d'Asperti, 1985: 62-63 sur cette caractéristique du manuscrit.

33. On pourrait d'ailleurs noter quelques faibles liens entre le texte et ceux qui l'entourent: ainsi, *El deu d'amor caçador*, texte tronqué à la suite duquel se trouve directement *Senyora graciosa*, se situe au mois d'avril et met en scène le dieu d'amour. Ces deux éléments reviennent dans le *salut* (vv. 19 et 50). De même *Senyora graciosa* se sert du motif traditionnel du mal d'amour guérissable seulement par la dame et non pas par un médecin (vv. 13-16), motif qui est à la base de la lettre du texte intitulé, justement, *Lo mal d'amor* de Pere March, contenu dans ce même manuscrit.

34. Cf. le premier article, note 20.

35. Pour ce passage de *Frayre de Joy e Sor de Plaser* dans *E*, voir Ensenyat i Pujol (et al.), 2000: 352-411, *ibidem*: 384-387; pour le *salut*, je me sers de l'édition Brunat, 2001; les deux sont disponibles sur RIALC. Il est d'ailleurs possible que *Frayre de Joy e Sor de Plaser* était encore à l'esprit de l'auteur anonyme du *salut* quand il décrit son humilité et désespoir devant la dame en des termes stéréotypés, mais analogues à ceux qu'utilise Frayre devant Sor (v. 17 *merce claman a genollos*: cf. *Frayre de Joy e Sor de Plaser* vv. 159, 190 et 453-458 de l'édition Méjean-Thiolier / Notz-Grob, 1997, que je suis ici sauf indication contraire).

Frayre de Joy e Sor de Plaser
(vv. 372-376)

«A! Gentil, placent criatura,
Pus bella qu'anch formás natura,
Fflor de joven hon joy reviu,
Non avets lo cor tan esquiu
Que no n'aguessets pietat!»

Senyora graciosa (vv. 26-30)

Donchs, gentil, placent criatura,
pus bella qu'anc formas natura,
flor de joven hon joy reviu,
no avets lo cor tan squiu
que no agessets pietat

Or, la charmante nouvelle féerique nous est parvenue en deux versions, celle de *E* et celle de *F*³⁶. Dès lors, il est important de noter que le passage dans *Senyora graciosa* se rapproche beaucoup plus de la version de *Frayre de Joy e Sor de Plaser* contenue dans *E* que de celle contenue dans *F*³⁷. S'il existe donc un rapport direct entre ces deux textes contenus dans un même manuscrit, il faut encore en déterminer le caractère exact. En effet, on pourrait penser que c'est l'auteur de *Frayre de Joy e Sor de Plaser* qui a emprunté le passage au *salut*. Du point de vue du contenu, cette direction de l'emprunt paraît effectivement logique: le passage en question dans *Frayre de Joy e Sor de Plaser* est comme une sorte de citation dans une scène d'amour qui est très semblable, dans son caractère, au *salut*³⁸. Il semble donc logique de supposer que l'auteur du texte s'est inspiré directement de ce genre. Inversement,

36. Cf. Grifoll Àvila, 1996: 15-39.

37. Se passant de la thèse d'Ors i Muntanya, Grifoll, pour établir cette comparaison, utilise l'édition ancienne et quelque peu fautive de *Senyora graciosa* de la main de Massó Torrents (Massó Torrents, 1932: 409; au vers 27, il changea notamment la forme verbale 'formas' en 'fera'). Or, après lui ce *salut* a eu pas moins de trois éditions. L'édition d'Ors i Muntanya (Ors i Muntanya, II, 1985: 607) est assez correcte et corrige la faute de Massó Torrents. L'édition-transcription d'Ensenyat etc. (Ensenyat i Pujol (et al.), 2000: 428-429) contient quelques erreurs à cet endroit, qui se vérifient en outre facilement dans le fac-similé qui la suit directement: v. 27: *an* au lieu de *anc*; *fera.ns* au lieu *formas* (dans cette 'correction' du verbe *formar* se fait toujours sentir, semble-t-il, l'influence de l'ancienne édition de Massó Torrents); v. 28: *fflor* au lieu de *flor*. De plus, s'occupant du manuscrit dans une perspective plutôt codicologique, les auteurs n'ont, apparemment, pas été au courant de la thèse d'Ors i Muntanya ni, d'ailleurs, de celle de Grifoll, car ils ignorent l'échange textuel entre *Senyora graciosa* et *Frayre de Joy e Sor de Plaser*. Encore plus récente est l'édition électronique de *Senyora graciosa* par Brunat (Brunat, 2001), disponible sur RIALC, qui, elle, s'accorde, du moins pour le passage qui nous concerne, exactement à l'édition d'Ors i Muntanya. Ces deux dernières éditions du texte permettent ainsi de renforcer encore plus que ne l'avait pu faire Grifoll le lien entre *Senyora graciosa* et *Frayre de Joy e Sor de Plaser* (version *E*), qui apparaissent en effet comme des copies quasiment exactes l'un de l'autre. Voici en effet la version du manuscrit *F*^a, où le dernier vers a été modifié (je cite d'après l'édition de Grifoll Àvila, 1996: 216 qui est plus fidèle à l'original que celle de Méjean-Thiolier / Notz-Grob, 1997: 236, qui ne prend d'ailleurs que les trois premiers vers comme citation):

«Ay! gentil, plazent criatura,
pus bela que anc formes Natura,
fflor de jovent, on joy reviu,
ja avets lo cor tan esquiu
Que no-us en preses piatat !»

À remarquer finalement que deux de ces vers rappellent à leur tour le célèbre *salut Dona, gencher q'ieu no sai dir* d'Arnaud de Mareuil (vv. 187-188 de l'édition Gambino, 2009): *Domna, la gencher criatura / qe anch formes el mond natura*.

38. Je reviendrai plus loin sur cet emploi du *salut* dans *Frayre de Joy e Sor de Plaser*.

il semble peu plausible qu'un *salut* doive emprunter un passage caractéristique du genre auquel il appartient, au genre de la nouvelle. Pourtant, il y a plusieurs faits qui invalident cet argument. Ainsi, la nouvelle de *Frayre de Joy e Sor de Plaser* semblerait avoir joui d'une certaine popularité, comme le montre sa tradition manuscrite, de sorte qu'il a pu constituer, dans une certaine mesure, un modèle littéraire. Ensuite, dans *Frayre de Joy e Sor de Plaser* le passage en question, qui, étant une citation, apparaît à première vue comme un bref morceau lyrique inséré, est en réalité une reprise de paroles antérieures prononcées par Frayre devant la dame et occupe ainsi au contraire une fonction textuelle importante dans le récit qui montre qu'il a dû faire partie du texte dès le début³⁹. Enfin, et c'est peut-être l'argument le plus important, il faut rappeler que *Senyora graciosa* a probablement été ajouté au manuscrit dans un deuxième instant, dans un espace resté blanc⁴⁰. Dès lors, au moment d'écrire ce *salut*, le copiste avait sous les yeux son modèle (*Frayre de Joy e Sor de Plaser*), tel que copié déjà plus avant dans le même manuscrit ou tel que le lui présentait sa source⁴¹. En effet, une seule main, vraisemblablement non-professionnelle, a copié les deux textes⁴². Ainsi, il faut conclure que c'est bien le *salut* qui s'est inspiré de la nouvelle, comme le voulut Grifoll⁴³, et pas l'inverse. L'auteur anonyme n'avait qu'à l'adapter minimalement à ses propres besoins et c'est pourquoi le pronom personnel de la troisième personne, qui fait peu de sens dans une prière à la première personne, a été enlevé: *que no n'aguessets pietat!* devient dans le *salut*: *que no agessets pietat / de mi...*

Or, si le copiste de *Senyora graciosa* – qui, à partir de cet emprunt extrêmement littéral, commence à prendre les contours d'un auteur travaillant sur place dans un manuscrit – a ainsi utilisé son propre travail comme lieu de récolte et d'inspiration, on peut s'attendre à trouver d'autres emprunts dans ce *salut*, qui proviennent de l'intérieur même du ms. *E*. Et c'est ce qui est effectivement le cas. À bien considérer le texte, on voit que

39. Le geai cite en effet les paroles de Frayre: les vers 457-468 sont une paraphrase des vers 159-249 (cf. v. 458: 159; v. 460 = v. 164; v. 461: v. 165; v. 468: v. 187; vv. 466-467: v. 167). Cette fonction de structuration textuelle du passage (qui est également présente dans la copie de *Frayre de Joy e Sor de Plaser* dans *F^a*) montre clairement qu'il n'est nullement un ajout fait sur place par le copiste à partir de *Senyora graciosa*. Au demeurant, il faut noter que les deux manuscrits *E* et *F^a* ne sont pas des copies l'un de l'autre mais qu'ils remontent très probablement à des sources différentes, ce qui confirme encore que ces passages parallèles ont fait partie du texte dès le début (cf. Grifoll Àvila, 1996: 163-192 pour le classement des mss., ainsi que les considérations de Thiolier-Méjean, 1996: 129-154).

40. Ce procédé du copiste pourrait bien sûr s'expliquer par un simple souci économique qui l'aurait fait copier d'abord les textes plus longs et ensuite les pièces brèves, plus facilement insérables, afin de gagner de l'espace. La composition du manuscrit pourrait ainsi s'expliquer aussi par des raisons économiques, pas seulement par des critères d'ordre esthétique et littéraire du copiste. Néanmoins, son écriture à longues lignes, sa métrique irrégulière et son caractère de pastiche indiquent un statut nettement secondaire et font penser que le *salut* ne fit pas partie du projet initial du recueil ni de sa source, ce qui aurait permis de programmer une copie plus soignée.

41. Quoique très similaires, les passages de *Senyora graciosa* et de la version de *E* de la nouvelle ne sont pas parfaitement identiques. Ces divergences minimes ne s'expliquent pas, comme celles d'ordre syntaxique, par l'adaptation du passage à son nouveau contexte par l'auteur, mais pourraient provenir, en outre de la main du copiste, de cette source inconnue.

42. Cf. Asperti, 1985: 62-63 et Bohigas, 1982: 155.

43. Cf. Grifoll Àvila, 1996: 53: 'La possibilitat que el FdJ derivés del *Senyora graciosa*, la veig més difícil, atès el caràcter circumstancial i personal del *salut* esmentat'.

l'auteur de *Senyora graciosa* s'est inspiré d'une deuxième œuvre narrative contenue dans le même recueil: la *Faula* de Guillem de Torroella. Comparez les vers suivants⁴⁴:

Faula (vv. 593-596)

del Smarlot e de Brunor,
de Guarriet e de Sagramor
e cascuns dels fis amadors
qui trebelharen per amors

Senyora graciosa (vv. 20-22)

que tuyt lo fi amador
(ni lo Amorat, ni Brunor)
no sofriren tan per amor

Ce deuxième emprunt du copiste-auteur – passé, pour autant que je sache, inaperçu jusqu'à maintenant – appelle un bref commentaire. Tout d'abord, il faut remarquer que, dans le manuscrit *E*, la *Faula* se trouve immédiatement à la suite de *Senyora graciosa*. Les deux textes sont donc matériellement proches, ce qui a pu favoriser l'emprunt durant le processus de la copie. Ensuite, le parallèle devient encore plus patent quand on sait que, parmi les quatre manuscrits qui ont conservé la *Faula*⁴⁵, *E* est non seulement (avec *C*) l'un des deux à offrir la leçon 'Amorat' au lieu de 'Smarlot' au vers 593, mais que le manuscrit majorquin présente encore une caractéristique qui le singularise parmi l'ensemble de la tradition manuscrite de la *Faula* telle que nous la connaissons. En effet, *E* est le seul manuscrit où manquent deux vers (vv. 594-595) à cet endroit, ce qui le rapproche fortement de notre *salut*, comme le montre l'aperçu suivant:

Faula (version de *E*)

Del Amorat e de Brunor,
Com treballeron per amor

Senyora graciosa

que tuyt lo fi amador
(ni lo Amorat, ni Brunor)
no sofriren tan per amor

E va en effet jusqu'à introduire une nouvelle rime (*Brunor-amor*), qui est exactement celle qu'on retrouve dans *Senyora graciosa*. Il faut en conclure que le passage du *salut* présente un lien direct avec la version de la *Faula* offerte par *E*⁴⁶.

44. Je cite la nouvelle arthurienne d'après l'édition de Compagna, 2000 (RIALC), qui est une version plus complète de l'édition Compagna, 2004; Compagna, 2007 est la version catalane de l'édition.

45. Il s'agit des mss. *H^b*, *F^b*, *E* et *C*. Le passage emprunté par l'auteur anonyme de *Senyora graciosa* est absent dans le ms. *F^b*; l'édition de Compagna est basée sur *H^b*.

46. Voici un aperçu de l'ensemble de la tradition manuscrite du passage, transcrite d'après l'édition d'Ensenyat et al., 2000: 476-477 et l'apparat accompagnant l'édition de Compagna sur RIALC (note: les éditeurs de la *Faula* ne se servent pas des sigles habituels des mss.: *C* = 'U'; *E* = 'M'; *F^b* = 'C'; *H^b* = 'A'):

<i>C</i>	<i>E</i>	<i>F^b</i>	<i>H^b</i>	<i>Senyora graciosa</i>
Dell amorat e de brunor, de Guarriet e de Sagramor [...] [...]	Del Amorat e de Brunor, [...] [...] com treballeron per amor	[...] [...] [...] [...]	del smarlot e de Brunor, de Guarriet e de Sagramor e cascuns dels fis amadors Quij trebelharen per amors	que tuyt lo fi amador (ni lo Amorat, ni Brunor) no sofriren tan per amor

De toute évidence, le copiste a suivi ici le même procédé compositionnel que dans le cas de l'emprunt à *Frayre de Joy e Sor de Plaser*. On sait que la *Faula* était assez divulguée, comme le montrent les quatre copies qui en restent (et dont trois contiennent, sous une forme ou une autre, le passage en question), de sorte qu'il est plus que probable que l'auteur du *salut* s'est inspiré de ce texte et pas l'inverse. De même, comme pour le premier emprunt, il n'est pas difficile de comprendre le travail de remaniement et d'adaptation de la part de l'auteur du *salut* (cf. les changements de construction (*ni...ni...* au lieu de *de... de...*) et de verbes (*com treballeron* vs *no sofriren tan*) qui ne sont pas attestés dans la tradition manuscrite de la *Faula* et qui sont donc très probablement des retouches de l'auteur de *Senyora graciosa*).

Reste cependant un problème: le vers 20 du *salut* (*que tuyt lo fi amador*). Ici, c'est justement la relative richesse de la tradition manuscrite de la *Faula* qui complique les choses. C'est que ce vers ne figure pas dans la *Faula* d'*E*, mais semble quand même avoir été emprunté à ce texte, car il figure bien (sous une forme différente) dans *H^b*, que j'ai cité plus haut. Si *Senyora graciosa* présente donc un lien direct avec *E*, ce n'est pas de cette version de la *Faula* que l'auteur de ce *salut* s'est servi, mais vraisemblablement d'un manuscrit aujourd'hui perdu, qui n'est pas seulement à la base de *E*, mais qui présente en même temps un faible lien avec *H^b*. Tel manuscrit pourrait correspondre au ms. 'a' du *stemma* de la tradition manuscrite de la *Faula* établi par Compagna⁴⁷. Ce qui est tout au plus une supposition dans le cas de *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, est donc sûr dans le cas de la *Faula*: le copiste a dû s'inspirer d'une autre version du texte, qui a servi de base à la nouvelle comme au *salut* tels qu'ils nous sont parvenus dans *E*⁴⁸.

Ainsi, on peut supposer que le copiste avait sous les yeux la source de la *Faula* lorsqu'il écrivit *Senyora graciosa* et qu'il a changé l'endroit dans sa copie de la nouvelle arthurienne pour l'intégrer aussitôt sous cette forme modifiée dans le *salut*, mais non sans reprendre également à sa source, tout en le modifiant, le vers 595 sur les fins amants. Si ce raisonnement est juste, le copiste aurait copié les deux textes *grosso modo* en même temps⁴⁹. C'est ce qui paraît d'autant plus logique que, reléguant toujours le début d'un nouveau texte au *recto* d'un feuillet⁵⁰, le copiste a dû savoir d'avance qu'il lui resterait un feuillet blanc, qu'il a donc pu commencer à 'remplir' avant même d'avoir fini la copie de la *Faula* – qui est en outre, il faut le rappeler, le dernier texte du recueil. Ce n'est bien sûr qu'une conjecture, mais une qui permet également d'expliquer l'irrég-

Les amants exemplaires mentionnés dans ces vers ont été identifiés par Ors i Muntanya (cf. Ors i Muntanya, II, 1985: 611-612). Il s'agit de deux personnages du *Tristan en prose*: Lamorat de Galles, fils du roi Pilenor de Listenois et Brunor le Noir, fils du roi d'Estrangore. Ici comme ailleurs dans la *Faula* (qui comprend également des passages en français), l'influence de la littérature française est évidente.

47. Cf. Compagna Perrone Capana, 1994: 218. Son *stemma* remplace celui de Bohigas / Vidal Alcover, 1984: xxii-xxix.

48. Comme ce vers, les autres divergences du *salut* par rapport à la tradition manuscrite de la *Faula* pourraient en effet s'expliquer par cette version perdue du texte de Guillem de Torroella (et non seulement par un travail de remaniement du copiste).

49. Cf. pour le procédé de compilation du manuscrit aussi Asperti, 1985: 60-64 et Grifoll Àvila, 1996: 32-33.

50. Cf. Asperti, 1985: 62, note 11.

gularité des rimes à cet endroit. En effet, ne reprenant de sa source, afin de l'intégrer dans le *salut*, en plus des deux vers copiés dans la *Faula* d'*E*, que le seul vers 595 (*que tuyt lo fi amador*), le copiste s'est retrouvé avec un vers de trop dans le schéma des rimes du *salut*, qui exige des paires de rimes. C'est ce qui se remarque dans le texte. Le dernier 'vers' étant la signature de l'amant ('Le suppliant'), le poème proprement dit se compose de 53 vers et non pas de 54, comme il faudrait⁵¹. Si cela ne gêne pas le développement du poème, qui se présente comme un ensemble maladroit mais somme toute compréhensible, il est intéressant de voir que c'est exactement à l'endroit de l'emprunt à la *Faula* que se crée la confusion. Les vers 19-23 constituent un ensemble de cinq vers finissant tous en *-or(s)*. L'erreur est patente: là où le copiste aurait dû ajouter un sixième vers pour compléter l'une des trois paires de rimes, il a mal calculé les vers, sans doute à cause de l'homophonie prolongée de cette suite de rimes. Et il semble que ce soit précisément l'insertion du vers 595 de la *Faula* qui a causé ce trouble dans le texte. *Senyora graciosa* montre ainsi une fracture textuelle qui trahit le procédé de l'emprunt fait lors de la copie des deux textes.

Ce *salut* anonyme a donc la particularité de s'inspirer directement et littéralement des œuvres qui l'entourent dans son contexte manuscrit. Plus en particulier, la reprise de la *Faula* permet de supposer que le *salut* et la nouvelle ont été copiés *grosso modo* au même moment. Ainsi, dans cette analyse détaillée de sa place dans le manuscrit *E*, *Senyora graciosa* apparaît moins comme la copie d'un texte antérieur que comme une création faite sur place dans le manuscrit même. Si cette hypothèse est juste, on peut aller plus loin et en conclure que le copiste du manuscrit a pu être l'auteur même de ce petit texte⁵². Une telle conclusion ne ferait que renforcer celle qu'on a tirée depuis longtemps sur le caractère bibliophile et non-professionnel du copiste anonyme⁵³.

51. Ors i Muntanya a remarqué l'anomalie, mais comme elle n'affecte pas le sens du passage, il préfère l'accepter sans supposer la perte d'un ou de plusieurs vers (comme avait préféré de le faire Massó Torrents) (cf. Ors i Muntanya, II, 1985: 608-609).

52. Cf. la remarque de Grifoll, 1996: 33: '[...] no hauríem d'excloure la possibilitat que ens trobem davant d'un texte d'ús estrictament personal'.

53. Cf. par exemple Bohigas, 1982: 180, Grifoll Àvila, 1996: 17 et Compagna Perrone Capano, 2002: 616-617: '[...] il copista del canzoniere Estanislau Aguiló non doveva essere un professionista, quanto piuttosto un uomo colto che ha copiato per suo uso personale un gruppo di testi che gli interessavano. L'ipotesi sembra suggerita dalle notizie che si ricavano dagli inventari dell'epoca: di alcuni manoscritti, che vengono indicati semplicemente come libri o libretti di rime, e talvolta valutati di scarso valore, si dice che sono stati trascritti dagli stessi possessori [...]. Si tratta comunque di raccolte non casuali, ma volute, sia pure senza un progetto ben definito: chi ha presieduto in qualche modo alla silloge dei testi doveva avere, almeno in parte, coscienza che essi appartenessero a una medesima varietà di genere, come anche nel caso di *F*, che pure si caratterizza per l'omogeneità dei testi che raccoglie al suo interno.' Partant de la présence, dans le manuscrit, du *Compendi* de Joan de Castellnou, sorte de résumé des *Leys d'amors*, on a même pu interpréter le manuscrit comme un 'vademécum de pedagog', un 'llibre on el mestre de literatura cercaria la matèria de les seves lliçons i els exemples que les il·lustrarien' et qui oscillerait entre pratique et théorie littéraire (Vidal i Alcover, cité d'après le compte rendu de l'édition fac-simile d'Ensenyat et al. par Hauf i Valls, 2002). Si c'est vrai, *Senyora graciosa* semble être le fruit d'un exercice littéraire de caractère presque scolaire. Du reste, vue l'extrême irrégularité dans la versification, qui combine à volonté hexa-, hepta-, et octosyllabes (cf. aussi l'assonance *obesir-dits* aux vv. 44-45), il n'est pas impossible que le texte contienne encore des emprunts à d'autres textes.

Au terme de cette digression, *Senyora graciosa* se présente, en somme, comme un texte fortement enraciné dans son contexte manuscrit, moins par sa forme narrative et la place qu'il détient dans un manuscrit aux tendances épistolaires que par son contenu, qui s'inspire directement des textes qui l'entourent. Or, bien que ces résultats apportent du nouveau à l'étude de ce manuscrit, ils confirment en même temps très clairement le pauvre statut que le *salut* y détient. Ajouté dans un deuxième temps, relégué dans le peu d'espace qui restait de libre, écrit à longues lignes: clairement, le texte doit sa survie au hasard historique plus qu'à une volonté de préservation. Ces observations sont confirmées justement par les résultats de l'analyse textuelle, dans laquelle *Senyora graciosa* apparaît comme un texte qui se situe dans une relation de forte dépendance des textes plus populaires de l'époque. Remarquons toutefois que l'auteur de ce texte a repris exactement les éléments typiques du *salut*⁵⁴: scène de déclaration amoureuse de *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, comparaison avec les amants célèbres de la *Faula*⁵⁵. Il a donc parfaitement saisi les éléments génériques dont il eut besoin pour composer son texte. Pour autant qu'on puisse le savoir, il faut donc conclure que, malgré son pauvre statut textuel, qui reflète sans doute partiellement le statut générique du *salut* à cette époque, *Senyora graciosa* fait néanmoins entrevoir une certaine conscience générique chez l'auteur-copiste.

3.4. Le *Salut d'amor*, finalement, se trouve dans *F^a*. Ce manuscrit, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale à Paris, a formé un tout avec *F^b*, conservé à Carpentras, et date du début du 15^{ème} siècle⁵⁶. Il se caractérise par l'attention quasiment exclusive qu'il porte aux textes narratifs. *F^a* s'ouvre par la nouvelle de *Frayre de Joy e Sor de Plaser*. Suivent le *Salut d'amor*, les *Lausors de la divinitat* d'Aimó de Cescars, texte religieux en *noves rimades*, *L'arnès del cavaller* de Pere March, déjà rencontré dans *E*, la nouvelle amoureuse d'aventures *Fronchino e Brisona* et un petit traité sur les fêtes. La partie *F^b* offre une douzaine d'œuvres narratives, parmi lesquelles la *Faula*, le *Conte d'amor*, les *Planys del cavaller Mataró* et le *Facet*.

L'on constate de prime abord que ce qui valait pour les manuscrits *E* et *H^b* vaut tout aussi pour celui-ci, à savoir que le *salut* qu'il contient semble avoir trouvé une place naturelle dans un contexte narratif. Or, on sait que, plus que les *saluts* contenus dans les deux autres manuscrits, le *Salut d'amor* se prête parfaitement à une telle intégration vu son ampleur et son caractère narratif. En outre, une thématique importante – quoique très généralement propre à la littérature courtoise – des œuvres contenues dans le manuscrit semble être celle de la requête d'amour. Ainsi la nouvelle de *Frayre de Joy e Sor de*

54. Pour un aperçu des éléments récurrents dans le *salut*, voir Cerullo, 2009a: 123-129.

55. Il faut rappeler que le copiste a suivi le même procédé dans le cas du fragment de *Flamenca*, qui, lui, fait justement partie, dans le roman, d'une longue plainte amoureuse de la part du protagoniste Guillaume. Même si l'extrait est trop bref pour revêtir une genericité propre, Asperti a donc raison de le comparer à des textes comme les *complaintes d'amour* françaises (cf. Asperti 1985, 64), par ailleurs génériquement proches du *salut*.

56. Pour une description du ms., voir: Ors i Muntanya, I, 1985: 1-12, Grifoll Àvila, 1996: 17-20, ainsi que le site de la BITECA. Voir également les remarques de Meyer, 1891: 614-615 et d'Asperti, 1985 et les précisions de Compagna Perrone Capano, 1993: 393, note 17. Pour le *Salut d'amor*, je suis l'édition Asperti, 2001.

Plaser met en scène la conquête de la dame à la manière des *saluts* et le *Conte d'amor* et les *Planys del cavaller Mataró* entrent également dans cette catégorie⁵⁷. Dans ces trois textes, ainsi que dans la nouvelle de *Fronchino e Brisona* qui insère, à côté de quelques chansons françaises, plusieurs lettres d'amour en prose, le processus de la requête est en outre secondé par des lettres et par des messagers⁵⁸. La somme de ces tendances – requête d'amour, emploi de messages amoureux et forme épistolaire – est bien évidemment le *Facet*, véritable manuel de séduction conservé dans la partie *F^b*.

La totalité du ms. *F* montre ainsi un *salut* absorbé par un contexte narratif qui présente quelques liens indirects avec le genre⁵⁹. Mais c'est là tout ce que permet de conclure ce recueil qui mélange pour le reste des textes très hétérogènes dans un désordre difficilement interprétable. Le seul critère que le compilateur du manuscrit semble avoir appliqué avec constance – et encore avec des exceptions – est celui de la forme: la plupart des œuvres ont en commun d'avoir été écrites en *noves rimades*. Ce manuscrit ne fait donc, avant tout, que confirmer le lien entre le *salut* et ces textes narratifs.

4. LES RELATIONS INTERTEXTUELLES DU *SALUT* CATALAN

4.1. Dans un premier instant, il s'agit d'évaluer l'influence de quelques textes contemporains sur les *saluts* catalans connus. La dette de *Senyora graciosa* vis-à-vis de *Frayre de Joy e Sor de Plaser* et de la *Faula*, que je viens d'examiner, est caractéristique à cet égard. En effet, abstraction faite des circonstances spécifiques de la naissance de ce poème, il n'en reste pas moins significatif – et paradoxal – que l'auteur ait eu recours à des textes narratifs pour construire son *salut*. Or, il sera maintenant intéressant de voir que ce même texte s'ouvre par un passage qui n'est pas sans rappeler l'ouverture d'une des 'lettres d'amour' du *Facet*⁶⁰:

Facet (vv. 665-671)

«Stela clara resplendent,
eu vos salut tot humilment,
e veus assi vostre servent,
sof[e]rits li son parlament.
Si vostra bontat e noblea
e la forma e la belea
se lausava axi con es,

Senyora graciosa (vv. 1-6)

Senyora graciosa,
en tots fayts adonosa,
complida de bellea,
a la vostra noblea
soplich tot homilmen,
com a leal serven,

57. Je reviendrai sur plus loin sur la relation entre le *salut* et ces textes.

58. Il faut préciser que le *Salut d'amor* lui-même ne devient nulle part explicitement une lettre, mais se présente tout simplement comme une longue requête d'amour adressée à la dame.

59. Il est du reste important de noter que ce texte montre quelques attaches à la nouvelle allégorique de Peire Guilhem, préservée dans le chansonnier occitan *R*, texte qui se rapproche à son tour des *saluts* d'Amanieu de Sescars et de Raimon de Miraval, tous les trois contenus dans le même ms. (cf. à ce propos l'édition bien documentée dans Capusso, 1997 et Zufferey, 1994).

60. Édition Ziino 1990-1991.

Les deux passages constituent des apostrophes de la *salutatio* et les deux se servent des rimes *bellea-noblea* et *homilmen-serven*⁶¹. S'il est difficile d'en déduire une influence directe, il ne faut pas oublier qu'une telle influence du manuel de courtoisie se fait sentir à plusieurs reprises dans le corpus du *salut* catalan.

En effet, on a vu qu'un large passage du *Facet* se retrouve dans la *salutatio* d'*En nom de Deu totpoderos*⁶². Un cas plus radical d'emprunt à ce même texte constitue le *salut* *Madona dolça*. Voici les deux textes:

<i>Facet</i>		<i>Madona dolça</i> ⁶³
495	«Madona dolsa, Deus vos saul, missatge son, no prena mal ⁶⁴ de lo vostre molt dols poder, amasurat, ple de saber.	«Madona dolça, Déus vos sal. Missatge són; no prenga mal Del vostro molt dolç poder, Amesurat, plen de saber.
500	Aycl Deus qui us ha formada ffayta vos a agraciada; vos sots beyla e vostra cara resplendent con lo sol e clara. En vos no vey defaylimen de balea ni d'altiment.	5 Aicell Déus qui us ha formada, Faita vos ha agraciada. Vos sòts bella en vostra cara, Resplendent com lo sol e clara; En vós no veig defalliment
505	Sapgats, madona, que dolsor avets justada ab amor, milor sabor ne deu aver. Ayço be o devets saber, c'un macip de vos es torbat,	10 De bellesa ne d'ardiment. Sabets, madona, que amoe Com és ajustada ab dolçor, Millor sabor ne deu haver; Açò bé ho devets vós saber.
510	anamorat e enflamat, e ama us mes que res al mon sia e vol esser en vostra batlia, e que.l prenats per servidor e que li donets vostr'amor,	15 Un macip és de vós torbat, Enamorat e inflammat; Ame-us més que res que al món sia E vol ésser vostro tota via, E que el prenats per servidor
515	que son cor ha en vos pausat: no.l partiria null hom nat. Ans les aygues qui van jus ffarien lur cors per anar sus que de vostr'amor no.s partria.	20 E que li donets vostra amor: Que son cors ha en vós pausat; No se'n partirà per null hom nat, Que de vostra amor no es partiria, Madona dolça, sens fallia.
520	Madona, asso no es falcia, qu'eu say qu'el vos ama de cor, jorn que no us veja, per vos mor; cant vos ve es en paradís,	25 Jo sé que ell vos ama de cor; Lo jorn que no us veu, tantost mor, E can vos veu és en paradís, Açò m'ha dit per fis. Si no veia que fes a fer

61. Cf. aussi plus loin dans le *Facet* (vv. 797-798): *Prech vos, madona, humilment, / vullats amar vostre servent*.

62. Voir *ER* 31, 90-91.

63. Cité d'après Martorell, repr. 1988: 25-26.

64. Ces deux premiers vers rappellent ceux que prononce le perroquet de *Las novas del papagay* dans le discours qu'il adresse à la dame et qui est également calqué sur le genre du *salut*: *E dis li: « Dona, Dieu vos sal, / messatge soy. No.us sapcha mal* (vv. 7-8 de l'édition Huchet, 1992).

- | | | | |
|-----|---|----|--|
| 525 | ayço m'a dit ades per fis.
Si no veyà que fes a fer,
d'eyço no n'auzirets parlar,
mas ell es dols e vos dolseta,
qual sera cell qui torp hi meta? | 30 | D'açò no n'hauries parlar;
Mas ell és dolç, vós sou dolceta,
Qual serà cell qui torb hi meta?
E d'acò, madona graciosa, ell vos soplica
Que li façats vostra bona resposta simpla. |
|-----|---|----|--|

L'on voit que le remanieur anonyme a changé par endroits l'original. Ainsi, à part les différences graphiques⁶⁵, les erreurs de métrique⁶⁶ et les modifications du contenu, au vers 18 il a changé notamment l'image féodale du service d'amour de l'original et il omet l'image des eaux allant à contre-courant (vv. 517-518 du *Facet*). Quoique menus, ces changements peuvent faire penser que ce n'est pas la version du *Facet* qui nous est parvenue qui a été à la base de ce *salut*⁶⁷. Plus intéressant est-il de noter que c'est exactement ce passage du *Facet* que l'«auteur» anonyme de ce texte tardif – il date du 15^{ème} siècle – a isolé. En effet, il a repris le texte de son modèle jusqu'à la *petitio*, pour y ajouter ensuite une *conclusio* de sa propre main: ce sont les deux derniers vers, qui, bien que largement hypermétriques et à la rime assonante⁶⁸, n'en constituent pas moins la fin qui manquait dans le passage du *Facet*, où le *salut* continue encore pendant quelques dizaines de vers. Cette *conclusio* à son tour est peut-être inspirée du *Facet*, où suit également la demande d'une réponse favorable de la part de la messagère (vv. 539-540): *e fets me resposta breument / que-l fassa star jausent*⁶⁹. Réécrivant le passage du *Facet* pour en faire un bref *salut* à part entière, le remanieur anonyme se montre ainsi parfaitement conscient de la tradition épistolaire de l'*ars dictaminis* telle que l'applique le *salut*. Sans doute ce *salut* constitue-t-il une lettre d'amour 'antiquisante', dont l'attractivité et l'efficacité ont peut-être résidé justement, comme pour tant d'œuvres littéraires catalanes de cette époque, dans l'emploi d'un langage amoureux 'classique'. À travers l'usage personnel qu'il fait de la littérature, ce petit texte (comme peut-être *Senyora graciosa* et *En nom de Deu totpoderós*) fait entrer la littérature dans la réalité quotidienne⁷⁰.

Les deux textes qui restent montrent des influences moins directes, mais pas moins intéressantes. À la différence des trois autres textes, préservés par les aléas de l'histoire, la *Raquesta* et le *Salut d'amor* bénéficient, on l'a vu, tous les deux d'un statut manuscrit régulier. Dans ce sens, ce sont là les seuls *saluts* 'ordinaires' du corpus entier, qui, de ce

65. L'amoureux anonyme a tendance à éviter les formes occitanisantes (cf. Riquer, II, 1984-1985⁴: 226), ce qui rend sa lettre moins 'littéraire' et plus 'réelle'.

66. Déjà nombreuses dans le *Facet*: cf. le relevé dans l'édition Morel-Fatio, 1886: 195-198.

67. Voir aussi le premier article, note 56. Une édition de ce texte à partir des deux manuscrits qui l'ont conservé pourrait fournir plus d'informations sur la parenté entre les deux textes. L'hypothèse la plus économique, pour des raisons de chronologie et de contenu, reste bien entendu celle de voir dans le *Facet* la source de ce *salut* et d'*En nom de Deu totpoderós*.

68. Cf. le jugement de Riquer sur 'aquestes matusseres ratlles, que pretenen ésser versos rimats' (Riquer, II, 1984-1985⁴: 226-227).

69. Cf. aussi plus loin (vv. 561-562): *E si [a] ella per ventura / feya resposta aspr'e dura...* Une même demande se trouve dans la *Raquesta* (vv. 118-122): *d'on vos supplich tota vegada, [...] / que d'aquesta alta demanda [...] / me vulhatz far resposta clara*.

70. Cf. Ors i Muntanya, I, 1985: 170-174, qui, d'après Martin de Riquer, a qualifié ce texte de 'salut en fonctionnement'.

fait, nous informent le mieux sur la relation entre le *salut* et la littérature catalane contemporaine. Aussi est-il significatif qu'ils démontrent tous les deux une étroite parenté avec cette dernière. En effet, si la *Raquesta* ne se rattache pas, à ma connaissance, de manière littérale à d'autres textes, elle trahit une influence d'ordre formel: seul dans l'ensemble du corpus, ce texte adopte une forme qui s'inspire des textes narratifs contemporains en *codolades*. Le *Salut d'amor*, en revanche, adopte bien la forme ordinaire des *noves rimades*, mais se distingue des autres *saluts* sur le plan du contenu: *salut* peu ordinaire, il se transforme, en cours de route, en une véritable nouvelle, intégrant, comme les textes narratifs de l'époque, influences françaises, occitanes, voire latines⁷¹. Les deux textes se veulent ainsi moins des *saluts* que des textes narratifs ordinaires – jusqu'à un point où, pour ce qui est du *Salut d'amor*, l'on pourrait se demander, comme on l'a fait, si on n'a pas affaire à un texte narratif influencé par le discours du *salut* plutôt que l'inverse. Ces deux textes à la conservation manuscrite régulière constituent donc des *saluts* tout sauf réguliers. On peut en déduire une relation directe entre le statut générique du *salut* et son statut manuscrit: paradoxalement, la chance de préservation des *saluts* semble augmenter à mesure qu'ils s'éloignent du *salut* pour se rapprocher des genres contemporains. Il semblerait en effet que, devant la difficulté de classer le genre, le *salut* ne se laissait qualifier qu'en tant œuvre narrative et que c'est sa narrativité qui lui valut sa place dans le système littéraire. Si cette hypothèse est juste, le *Salut d'amor* et la *Raquesta* fournissent *ex negativo* un indice important sur le statut du genre au 14^{ème} siècle catalan.

4.2. Quand il s'agit, inversement, de tracer l'influence que le genre a pu avoir sur la littérature catalane contemporaine, il faut être prudent. C'est qu'un discours amoureux voisin de celui du *salut* est assez facilement repérable dans de nombreux textes, sans qu'il soit toujours possible de déterminer le lien exact entre ceux-ci et le genre proprement dit. Cela d'autant plus que ce qui précède montre que le genre a eu un succès extrêmement limité, de sorte qu'il est peu probable qu'il ait eu un rayonnement très large. La comparaison doit donc se fonder, si possible, sur des lieux parallèles exactes; en l'absence de ceux-ci, on peut avoir recours au modèle épistolaire de l'*ars dictaminis* et, en dernier lieu, à des convergences stylistiques. Il faut, en somme, accepter d'entrée de jeu une certaine marge dans l'interprétation des faits. Ceci dit, il n'en convient pas moins de faire l'inventaire des manifestations, même hypothétiques, du genre.

Il faut alors revenir tout d'abord aux textes connus. N'oublions pas que, si *Frayre de Joy e Sor de Plaser* et le *Facet* ont pu influencer sur quelques-uns des textes du corpus, c'est justement parce qu'ils empruntent vraisemblablement à leur tour une partie de leur discours au *salut*. En ce qui concerne *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, on a vu déjà que ce texte est directement lié au *salut* par le lien qu'il présente avec *Senyora graciosa*. Or,

71. Les insertions lyriques occitanes et les *exempla* d'origine française et/ou latine du *Salut d'amor* ont été profondément examinés par Ors i Muntanya: Ors i Muntanya, I-II, 1985: 269-605 et, plus récemment, par Capusso, 2009. À ce propos il est intéressant de rappeler l'intégration *narrativisée* de la strophe d'une *canço* de Guiraut de Borneil: le texte original a été transformé en *noves rimades*. Ce passage du *Salut d'amor*, dans lequel le lyrique se fige dans le narratif, est ainsi illustratif de la position intermédiaire qu'occupe le *salut* entre ces deux types de discours.

plutôt que d'en rester là, le texte se sert également du discours même du genre dans sa composition. Les premières traces d'un tel emploi se trouvent dans un passage où l'amant adresse à la demoiselle endormie un long discours amoureux mêlé à un monologue intérieur (vv. 164-209). Ce faisant, le passage joint à une longue réflexion amoureuse des éléments de la *descriptio puellae*, de la *narratio* et de la *petitio*. En plus, l'épisode fait référence aux amants célèbres que sont Tristan et Iseut (v. 178) et contient en effet plusieurs apostrophes qui semblent calquer leur rhétorique sur celle du *salut*⁷². Malgré cela, le passage ne devient nulle part un véritable 'salut inséré'. Cela tient peut-être à la situation narrative: il s'agit d'une demoiselle endormie, supposée même être morte, et donc peu susceptible d'écouter la plainte du protagoniste. D'où, en effet, la transformation partielle du 'dialogue' en monologue intérieur (vv. 180-193), dans lequel la demoiselle passe de la deuxième personne à la troisième personne grammaticale. Toutefois, un deuxième emploi, plus consistant, du *salut* est repérable aux vers 377-478, où le geai sert de messenger entre Frayre et une Sor désormais réveillée. Ce passage, qui fait partie du long dialogue entre l'oiseau messenger et la dame, se sert des règles épistolaires tout en les adaptant au récit. Voici, en guise d'illustration, la *salutatio* de la part du geai:

E dix li: « Gentil dona azalta,
Ffranca, cortesa, avinent,
Plena de bon enseyament,
380 Saluda-us ceyl de qui etz amada,
Amorosa e gint formada
Mils que dona que-s anc fos. »

Suivent la *narratio* (vv. 383-385; cf. le verbe 'comptar'), la *petitio* (vv. 386-396 (cf. le verbe 'pregar') et vv. 433-470, qui incluent le passage repris dans *Senyora graciosa*) et la *conclusio* (vv. 471-478); s'y retrouve pêle-mêle la louange de la dame. *Frayre de Joy e Sor de Plaser* se sert ainsi à deux reprises du genre du *salut*, qui va jusqu'à structurer le développement même du récit.

On sait depuis longtemps – et je l'ai souligné à plusieurs reprises – que l'auteur anonyme du *Facet* s'est servi du genre du *salut* pour rendre en catalan le discours séducteur proposé par l'original latin: le *Facetus*, texte pseudo-ovidien en distiques dans le style de l'*Ars amatoria*⁷³. Ne voulant pas entrer dans le détail de ce texte, qui mérite une étude à part, je me bornerai à en souligner les caractéristiques les plus importantes⁷⁴. Le *Facet* contient pas moins de quatre passages qu'on peut qualifier de *saluts* (vv. 495-560; vv. 665-820; vv. 942-1066 et vv. 1112-1149). Outre ces passages, le texte semblerait se servir à plusieurs reprises du *salut* dans des passages moins longs (discours de l'entremet-

72. En voici quelques exemples: « Ay ! gentil, placent creatura, / La plus bela re que anc vis, (vv. 164-165); [...] vos, qui ets la flor / de beutat e de cortezia (vv. 172-173); Ai ! franca res, placent e clara, / Gentil, placent [...] (vv. 194-195). Pour éviter la longueur, ici comme par la suite, je me contenterai souvent de mentionner les vers, sans citer extensivement les passages que je mentionne.

73. On trouve une édition du texte latin dans Morel-Fatio, 1886. L'une des copies les plus anciennes du texte se trouve justement à Barcelone (voir à ce propos Alturo i Perucho, 1996).

74. Pour une mise au point des faits, voir aussi Ziino, 1995.

teuse (vv. 575-584), implorations de merci de la part de l'amant (vv. 860-891), etc.). En effet, s'il ne s'agit nulle part de lettres proprement dites, mais de discours-modèles que l'amant devrait prononcer lors de l'entretien avec la fille de son choix, ils n'en sont pas moins directement inspirés du *salut*⁷⁵. Genre, au demeurant, que l'auteur anonyme a non seulement considéré le plus apte à traduire le discours amoureux du *Facetus* latin, mais que, apparemment, il se plaisait encore à pratiquer vu le fait qu'il élargit énormément l'original latin, qui ne contient qu'un seul passage au discours direct. Ce *romans* (vv. 3, 5, 18 et 183), qui peint l'histoire d'amour entre deux jeunes, finit ainsi par constituer une espèce de 'roman épistolaire'. En même temps, l'auteur du texte devient un auteur de poids dans la tradition catalane du *salut* et son texte commence à prendre la forme d'un manuel de composition même du genre – et c'est ainsi que les auteurs de *Madona dolça*, d'*En nom de Deu totpoderos* et, peut-être, de *Senyora graciosa* l'ont utilisé⁷⁶.

L'œuvre tardive de Francesc de la Via constitue un troisième lieu intéressant de la réception du *salut* dans la littérature contemporaine. Cet auteur géronais a écrit deux poèmes qui démontrent l'influence du genre: le texte intitulé *A bella Venus* et le *Libre de fra Bernat* (*Lay quant los gats van en amor*)⁷⁷. Le premier texte traite de l'amour que l'auteur porte à sa cousine. Il s'ouvre sur une lettre en prose inspirée des *Héroïdes* d'Ovide et passe par de fréquentes intercalations lyriques pour terminer, quelque peu curieusement, sur une *tenson*. Adoptant la forme épistolaire, le poème constitue, dans une certaine mesure, une lettre d'amour où l'on retrouve des éléments de la *salutatio* (vv. 1-19) de la *descriptio puellae* et de la *narratio* (vv. 20-159) et de la *petitio* et *conclusio* (vv. 160-188). Je reprends ici une partie illustrative de cette dernière:

160 Donchs, gracios'aymia,
 vostra gran senyoria
 humilmen vul pregar
 que.m vula loch donar
 puxa perlar ab vos,
 165 per esser pus joyos
 remiran lo bel cos

75. Il ne faut pas oublier que l'*ars dictaminis*, héritière de la rhétorique classique, était appliquée non seulement à la lettre, mais à tout discours, que celui-ci soit oral ou écrit. Voici un aperçu du découpage des passages selon les prescriptions épistolaires:

– *Salut 1* (vv. 495-560) – *Salutatio*: vv. 495-498; *Captatio benevolentiae* (*descriptio puellae*): vv. 499-507; *Narratio*: vv. 508-534; *Petitio*: vv. 535-554; *Conclusio*: vv. 555-560.

– *Salut 2* (vv. 665-820) – *Salutatio*: vv. 665-668; *Captatio benevolentiae* (*descriptio puellae*): vv. 669-782; *Narratio*: vv. 783-796; *Petitio*: vv. 797-819; *Conclusio*: v. 820.

– *Salut 3* (vv. 942-1066) – *Salutatio*: vv. 942-967; *Captatio benevolentiae* (*descriptio puellae*): vv. 968-997; *Narratio*: vv. 998-1057; *Petitio*: vv. 1058-1060; *Conclusio*: vv. 1061-1066.

– *Salut 4* (vv. 1112-1149) – *Salutatio*: v. 1112; *Captatio benevolentiae* (*descriptio puellae*): vv. 1113-1130; *Narratio*: vv. 1131-1147; *Petitio* et *Conclusio*: vv. 1148-1149.

76. Ayant saisi parfaitement la portée générique de ces passages du *Facet*, ces textes constituent une preuve indirecte de l'emploi du genre par l'auteur anonyme du manuel.

77. Édition Pacheco, 1997 (une édition du *Libre de fra Bernat* à la graphie modernisée se trouve dans Pacheco, 1983).

galant ez adonos,
 sens nul defalimen,
 lo qual per tota gen
 170 e per totz los estatx
 say quez es reputatz
 per lo pus bel del mon;
 d'on manta dona fon
 portan vos gran enveja,
 175 quar lur pretz no.s pareja
 ab vostra magestatz.

Comme on le voit, la pièce se meut très clairement dans la sphère générique du *salut*, sans pour autant s'identifier avec le genre⁷⁸.

Dans la deuxième pièce les traces du *salut* sont tout aussi patentées, bien que mécon-
 nues. Le *Libre de fra Bernat* est un long poème satirique dans lequel un chevalier, un
 frère et un chanoine prient d'amour une religieuse, qui finit par se donner seulement au
 poète lui-même. Or, ce texte contient une déclaration amoureuse, adressée par le cheva-
 lier à la dame, qui se sert du modèle du *salut*. La voici:

Lo cavaller ab gran delit
 fa sa requesta,
 ab humils dits e clina testa,
 620 e diu axi:

 «Senyora, yo us am de cor fi,
 de gran amor;
 los prechs del vostre servidor
 vullats ausir,
 625 car vostre so fins a morir,
 axi com dey.
 Que al mon no say comta ni rey
 que no li plagues
 pogues star vostre sotmes;
 630 tanta d'onor,
 gentilesa e gran valor

78. La pièce est trop hétérogène pour y voir un *salut* proprement dit. Cf. à ce propos le premier article: 97, note 78 et les remarques de Pacheco, 1997: 45: 'L'afinitat genèrica [...] amb [...] el *salut d'amor* [...] és òbvia. A *Bella Venus* transcendeix, però, les limitacions estructurals i temàtiques del *salut d'amor* i aprofita la tècnica epistolar com a support formal d'una autèntica narració.' et, plus loin, 53: 'La irreverent actitud del poeta davant els seus models fa d'*A Bella Venus* una obra independant, síntesi singular de gèneres diversos, però impossible de divorciar de la tradició trobadoresca. [...] la forma epistolar del relat dóna al poema tot el caràcter d'un *salut d'amor*, el qual fa pensar en el famós text d'Arnaut de Marueilh «Domna genser que no sai dir...».' Voir aussi *ibidem*: 114-117. Dans le passage cité se trouve d'ailleurs l'un des lieux communs du *salut*, à savoir la demande d'un rendez-vous (vv. 163-164: *que.m vula loch donar / puxa perlar ab vos*, qu'on peut comparer, par exemple, aux vv. 17-18 de *Senyora graciosa: merce claman a genollos, / que yo pogues perlar ab vos*). Enfin, il convient de rappeler que les *Héroïdes* d'Ovide sont directement liées aux origines du genre du *salut* (cf. Cerullo, 2009a: 78-112).

vos volch Deus dar,
 que en lo mon vos fayt lausar
 per la millor;
 635 d'on, vos suplich que vostr'amor
 me vullats dar,
 e si no u fets, sens tot tardar
 pendray la mort,
 car vos sots tot mon deport
 640 e mon desir,
 e sol a vos am e vull servir.
 Adonchs vullats
 que per vos sia deliurats
 de ma dolor,
 645 prenent del vostre servidor,
 tostemps leyal,
 la requesta d'amor coral
 qui us es oferta».

La monja, com savia e certa,
 650 respos tot pla:

Ce fragment, auquel suit la réponse négative de la religieuse, reprend en effet toutes les caractéristiques du *salut* catalan. Tout d'abord, il se sert de la forme narrative des *codolades*; ensuite, il s'agit d'une déclaration amoureuse à caractère dialogué; enfin il se développe assez nettement selon les règles de l'*ars dictaminis*: '*salutatio*' (vv. 621-626), '*captatio benevolentiae* (*descriptio puellae*)' (vv. 627-634), '*narratio* et '*petitio*' (vv. 635-641) et '*conclusio*' (vv. 642-648).

Il y a encore autre chose à remarquer. C'est que, écrit en *codolades*, qualifié de 'raquesta' (v. 647) et adressé à une 'monja', ce passage n'est pas sans rappeler la 'raquesta la qual trames un frare a una monge', soit la *Raquesta*. En effet, les deux textes se rapprochent quelque peu:

Libre de fra Bernat (vv. 635-638)

d'on, vos suplich que vostr'amor
 me vullats dar,
 e si no u fets, sens tot tardar
 pendray la mort,

Raquesta (vv. 78-85)

d'on vos suplich e vos deman,
 honor de Deu,
 que pus que.l cor e lo cors meus
 vos hay donat,
 que vos atressi de bon grat
 me vullats dar
 lo vostre cors, mas retardar
 no me vulhats;

On ne saurait en conclure à une influence directe de ce *salut* en particulier sur le *Libre*, mais on peut dire en tout cas que l'auteur de ce dernier s'est servi du genre (qu'il démontre avoir connu dans *A bella Venus*) dans cette scène de déclaration amoureuse. Ces deux œuvres du début du 15^{ème} siècle – contemporains du *salut Madona dolça* – constituent ainsi un témoignage important de la survie tardive du genre dans la littérature catalane.

Un autre cas d'incorporation du discours du *salut* dans un texte narratif semblerait constituer le texte, découvert relativement récemment, qu'on a intitulé la *Ventura del cavaller N'Huc e de Madona*⁷⁹. Les éditeurs de ce texte fragmentaire et anonyme ont qualifié de 'succinct salut d'amour' le passage suivant, extrait du dialogue entre le comte d'Aguilén et Madona:

Lo coms dix: « Madona, mercès,
Que hanc non fo tant bela res,
Tant avinent ne tant cortesa,
470 Tant gent parlan et tant apres
Ne dona de tan gran dester
Com vós, ne ab tant de poder;
Madona, qu'en vós és tot bé,
Ab què ayats de N'Uch mercè. »

Effectivement, on y retrouve quelques éléments du *salut*, tels la *captatio benevolentiae* (sous forme de *descriptio puellae*⁸⁰) et la *petitio*, soit la demande de merci, sur laquelle s'ouvre et se clôt le fragment. La *salutatio* et la *narratio* sont logiquement absentes, puisque, à cet endroit du texte, on n'en est plus au début du dialogue (lieu privilégié de la *salutatio*), mais au milieu de celui-ci; de la même manière le contexte de ce dialogue est déjà clair par ce qui précède, ce qui rend superflue la *narratio*. Néanmoins, c'est bien le genre du *salut* qu'on a l'impression de retrouver dans ce passage.

Els planys del cavaller Mataró est un autre texte d'intérêt pour l'étude du *salut* catalan. Il raconte, un peu à la manière des *fabliaux* français, l'histoire amoureuse du chevalier Mataró qui vit sa bien-aimée se détourner de son amour par les vicieux conseils d'un confesseur⁸¹. Le récit met notamment en scène une entremetteuse, messagère entre le chevalier et sa dame⁸². Elle implore la *merce* de la dernière aux vers 305-335. Quoiqu'au

79. Édition Badia / Soberanas, 1996 (qui est la version française de l'édition catalane Badia / Soberanas, 1986).

80. Pour le détail: dans l'ordre inverse, la rime *cortesa-apresa* utilisée ici (vv. 469-470) se trouve également aux vv. 27-28 d'*En nom de Deu totpoderos*.

81. Je me sers de l'édition Morel-Fatio, 1881; le texte se trouve avec une graphie normalisée dans Pacheco, 1983. Il a été commenté entre autres par Pagès, 1929 et Marfany, 1991, qui le compare notamment à un autre 'fabliau' contemporain, qu'on vient de rencontrer: le *Libre de fra Bernat*.

82. On peut dire en effet que le texte entier se veut en quelque sorte une 'plainte amoureuse' adressée non pas à une dame, mais à un public plus large. C'est ce que montre la structure du texte que voici: *je* (prologue) [– messagère – dame – confesseur – dame – messagère –] *je* (épilogue). L'histoire tourne en effet autour de la messagère d'amour: le texte lui-même est l'histoire d'un message amoureux, rapporté par endroits à la mode du *salut* (cf. encore le *Facet*, contenu dans le même manuscrit, qui met également en scène une entremetteuse qui se sert du *salut* pour convaincre la fille). Or, comme il y a une relation directe entre le *je* du hors-texte (prologue et épilogue) et la victime des manipulations du confesseur (le chevalier Mataró) – qui sont la même personne –, le *je* du hors-texte fournit la *narratio* illustrative de son propre malheur amoureux dans la partie centrale du texte. Le texte ressemble en cela beaucoup au *Salut d'amor*, qui se sert lui aussi d'une grande partie narrative pour illustrer les tourments malheureux d'un *je* qui s'exprime le plus clairement dans l'introduction et dans la conclusion de la pièce. La différence la plus importante est que le *Salut d'amor* s'adresse directement à la dame, présen-

discours indirect, le passage n'est pas sans rappeler le *salut*, comme le laissait prévoir la mise en scène de la messagère d'amour⁸³. Or, s'il s'agit ici, du fait de la situation, d'un discours indirect rapporté par l'entremetteuse, un peu plus loin on a un discours direct du même type. Dans ce passage, c'est toutefois le confesseur qui parle à la dame. Il commence par l'avertir contre le chevalier Matoró et de condamner sa conduite séduisante (vv. 447-512); mais par la suite, il lui révèle ses propres sentiments amoureux à la manière des *saluts* (vv. 513-571)⁸⁴. Je reproduis les éléments les plus intéressants de cette déclaration amoureuse du confesseur rapportée par la dame à l'entremetteuse:

Car lo cor m'auets del cors trayt
 Sol depuys que so pres de vos,
 Tant vos vey lo cors gracious,
 525 Los ulls amorosos e rients,
 La boca fresque e beles dents,
 Los cabells saurs, albits e grans.
 Nom cal pus dir, car en tot cars
 Vos vull seruir trop may que deu,
 530 E si nom acorrets en breu,
 Pus m'auets del seny fet axir,
 A greu mort me farets morir,
 E uos noy gasanyareu re;
 [...]
 Doncs fasets me algun socors
 Ades ans que em parta de vos,
 570 Quel vostra humil cors gracious
 Me fa sants e Deu oblidar ».

Voilà en effet le confesseur confessé, soit le monde mis à l'envers à la manière des *fabliaux*. Or, il est intéressant de constater que ce renversement est effectué à l'aide du discours amoureux du *salut*. En effet, dans le passage cité on retrouve des éléments de la *descriptio*, de la *narratio*, de la *petitio* et de la *conclusio*. La première n'est d'ailleurs pas sans rappeler la description de la dame donnée par le *je*-poète même au début du texte (vv. 19-25). De la même manière, le passage entier de la 'confession' du religieux est précédé par une *descriptio puellae* (vv. 495-503) qui sert d'entrée en discours au confesseur, mais qui reprend elle aussi (et pour une partie littéralement) une *descriptio* antérieure faite par le chevalier

vant ainsi un caractère plus 'lyrique', tandis que dans les *Planys*, la *narratio* prend le devant en devient l'essence du texte, qui s'adresse à un public plus général (cf. les paroles dans lesquelles Pacheco a saisi cette ambivalence du texte: Pacheco-Ransanz, 1988: 105). Les deux textes sembleraient ainsi faire partie d'un même développement du lyrisme à la narrativité, auquel le *salut* n'est pas étranger (cf. à ce propos également Grifoll, 1995, notamment *ibidem*: 133-134).

83. Il semble d'ailleurs reprendre littéralement l'une des formules classiques du genre, utilisée souvent par Arnaud de Mareuil et repris dans plusieurs autres *saluts*: *Ceyll qui es mils vostre que seu* (v. 325) (cf. Arnaud de Mareuil, *Dona, gencher q'ieu no sai dir*, édition Gambino, 2009, v. 54: *cent tantz soi mierz vostre qe mies*).

84. Cf. la remarque de Pagès, 1929: 315-316: '[...] peu à peu, son homélie se change en une déclaration d'amour suivant les règles'.

(vv. 170-174). Ces ressemblances entre les discours du chevalier et du confesseur ironisent encore plus les actions du dernier, qui est justement supposé mettre la dame en garde contre le premier. Le confesseur finit par rebrousser chemin en disant que ses propos n'avaient été qu'une épreuve afin de connaître la constance de la dame. Malgré les efforts de l'entremetteuse⁸⁵, celle-ci suit le conseil du confesseur et rompt avec le chevalier. Dans les *Planys del cavaller Mataró*, la concurrence bien connue dans la littérature médiévale entre le chevalier et le clerc⁸⁶ s'exprime ainsi à travers un discours amoureux qui rappelle celui du *salut* et qui aide à structurer la narration même de ce fabliau d'amour tragique.

Deux textes qui, comme la plainte lyrico-narrative des malheurs du chevalier Mataró, font le récit des amours malheureux d'un *je*, méritent finalement de retenir très brièvement l'attention: le *Conte d'amor* anonyme et la *Ventura* de Vicenç Comes⁸⁷. Le premier, écrit en *codolades*, est l'histoire d'un *je* qui se promène à cheval un beau matin quand il rencontre deux damoiseaux. Après que les deux jeunes hommes ont fait l'histoire de leur amour, c'est au narrateur de raconter le sien. Suit alors une longue digression sur sa dame, suivie par un résumé des messages qu'il a échangés avec elle et par l'épreuve qu'elle finit par lui imposer: de chercher, dans le monde entier, une dame qui lui ressemble parfaitement et d'obtenir ses faveurs. C'est au début de cette quête, qui nous ramène au début du texte, que le *Conte d'amor* s'interrompt. Un détail d'intérêt pour l'étude du *salut* est la longue *descriptio puellae* que contient le texte aux vers 154-369, divisée en une partie physique (*beutats*, vv. 154-333) et une partie morale (*portaments*, vv. 334-369). Comme l'a affirmé déjà Massó Torrents, cette description ressemble assez à celle que donne le *Salut d'amor*⁸⁸. L'échange épistolaire qui se déroule entre le *je* et sa dame est peut-être plus intéressant, même si le texte ne contient pas de *saluts* explicites. En effet, ce n'est que lors d'une rencontre entre le *je* et la dame à qui il voue son amour, que le récit, qui jusqu'alors n'avait présenté la dame qu'à la troisième personne, passe brièvement au discours direct dans un passage qui n'est pas sans rappeler le genre⁸⁹.

La *Ventura* de Vicenç Comes peint une situation assez semblable⁹⁰. Il s'agit d'un texte au caractère allégorique dans lequel le *je* rencontre non pas deux damoiseaux, mais les deux dames Esperança et Merce à qui il raconte son mal d'amour, qu'elles aident par la suite à résoudre par leurs conseils⁹¹. Comme le *Conte d'amor*, ce texte adopte à plu-

85. L'entremetteuse implore encore une fois la merci de la dame, sans l'obtenir. Au vers 712, elle reprend le vers 325: *Aycul quis mils vostra que seu*.

86. Voir à ce propos Marfany, 1991.

87. J'utilise respectivement les éditions Cabré, 2001 et Brunat, 2000.

88. Cf. Massó Torrents, 1932: 427. Plus récemment, Ziino a suggéré une certaine relation, dans cette *descriptio*, entre le *Conte d'amor* et le *Facet* (Ziino, 1995: 208-210 (*Appendices*)).

89. Cf. notamment les vv. 423-430: «*Per que us prech vullats abreujar, / dompna, si us plats, / que n'ajats qualche pietats / d'algun plaser, / car ja no.n pux nagun aver, / o gran o poc, / que ades no m'aleug del foc / qui axi m'art*».

90. Pour une identification possible de l'auteur, voir Alberni Jordà, 2003: 340. Le texte a été étudié dans une perspective comparative incluant d'autres 'ventures' amoureuses allégoriques par Pujol, 1995.

91. Les convergences entre les deux textes (un *je* narrateur qui rencontre deux personnes à qui il raconte son malheur amoureux) commencent d'ailleurs dès le début des deux textes, qui se ressemblent beaucoup (cf. aussi Pujol, 1995: 166-167 et 173-177).

sieurs reprises un discours proche de celui de *salut*, notamment dans les longues prières que le personnage principal adresse aux deux dames. Le discours qu'il tient à Esperança (vv. 244-319), où il décrit ses propres tourments d'amoureux devant la beauté et le manque de *merce e pietat* de sa dame pourtant *mantes vetz requerida*, en est un bon exemple. Ici comme ailleurs, il ne s'agit pas d'un discours adressé directement à la dame aimée, mais d'une 'mise en récit' de la requête amoureuse, présentée aux deux personnalités. Comme dans le *Conte d'amor*, le récit passe pourtant une fois à un discours direct proche du *salut* (vv. 306-313)⁹².

5. CONCLUSION

L'analyse des désignations génériques, du contexte manuscrit et des attaches intertextuelles du *salut* catalan aident à mieux saisir et circonscrire sa place dans la littérature catalane médiévale. Quoique rares et souvent ambiguës, les désignations génériques qu'on relève dans les textes troubadouresques et, surtout, narratifs d'origine catalane permettent de conclure – comme les intenses relations littéraires occitano-catalanes le laissent prévoir – à une certaine familiarité avec le genre au Sud des Pyrénées à partir des troubadours. Plus précisément, dans la galerie littéraire de Raimon Vidal de Besalú, qui fournit l'attestation extragénérique primordiale du genre, le *salut* apparaît nettement en rapport avec les genres narratifs. En même temps, force est de constater que toutes les attestations se rattachent plus au moins directement au contexte de la lyrique des troubadours et ne dépassent pas le 13^{ème} siècle. En d'autres termes: elles ne permettent pas de suivre la présence du genre en Catalogne à partir des troubadours jusqu'aux *saluts* catalans proprement dits, mais semblent souligner la fracture historico-littéraire du début du 14^{ème} siècle catalan.

La tradition manuscrite de la poignée de *saluts* conservés présente un caractère extrêmement fragmenté. Les cinq textes sont tous dépourvus d'attribution, aucun d'entre eux n'est présenté comme 'salut' par des éléments paratextuels comme des rubriques ou des *explicit* et il s'agit quasiment toujours d'*unica*. Seulement deux d'entre eux (la *Ra-*

92. Cf. vv. 308-313: [...] *disens «Cors gracios, / per que tant me sove / de vos plus que de me? / No us play merce haver / ne us platz que retener / me vulhatz per serven?»*. J'en profite pour signaler un parallèle textuel (peut-être casuel) entre la *Ventura* et l'histoire de *Fronдино e Brisona* (édition Anicchiario, 1990):

Ventura (vv. 708-710)
d'aycelha qui servir
vulh tostemps de bon grat
ab ferma leyltat.

Fronдино e Brisona (vv. 49-50)
en luy servir de grat,
ab ferma leyltat,

Il faut rappeler que *Fronдино* et *Brisona* s'échangent des lettres d'amour en prose et non pas des *saluts* (ce qui pourrait s'expliquer par le fait que la requête amoureuse du *salut* n'est plus nécessaire à deux jeunes gens qui forment déjà un couple). On y retrouve toutefois un lieu commun troubadouresque assez fréquent dans les *saluts*, à savoir celui de l'abandon du cœur chez la dame au moment du départ de l'amant (cf. vv. 102-103).

questa et le *Salut d'amor*) connaissent une transmission manuscrite régulière. L'examen des manuscrits contenant des *saluts* met donc en lumière le pauvre statut littéraire du genre. Mais il fournit en même temps des renseignements utiles en présentant le genre dans un contexte nettement narratif et, par instants, épistolaire. Il faut noter, en effet, que les trois *saluts* catalans de tradition manuscrite établie ont été préservés dans des recueils au penchant nettement narratif. Le manuscrit *H^b* est le seul à contenir de larges sections de pièces lyriques, mais il intègre le *salut* dans une section narrative à part⁹³. Les deux autres manuscrits (*E* et *F^a*) ont préservé l'essentiel des textes narratifs catalans médiévaux en *noves rimades*. De ce fait, malgré leur contenu lyrique, les *saluts* catalans sont nettement liés à ces œuvres narratives – confirmant par-là, après quasiment deux siècles, la classification générique proposée par Raimon Vidal de Besalú. C'est que, de toute évidence, la forme a constitué le critère compositionnel prépondérant des compilateurs⁹⁴. Au niveau manuscrit, le *salut* se présente ainsi comme un sous-produit de la production littéraire en *noves rimades* ou *codolades*.⁹⁵

Il n'est donc pas étonnant de constater que c'est avec ces derniers que le *salut* maintient des relations intertextuelles dans un va-et-vient assez soutenu, qui permet de mesurer la portée (limitée) du genre dans le contexte littéraire contemporain. L'influence qu'exerce le contexte historico-littéraire de la deuxième moitié du 14^{ème} siècle sur le *salut* catalan est considérable: la *Faula*, *Frayre de Joy e Sor de Plaser* et, surtout, le *Facet* constituent des modèles importants. Ce fait reflète d'ailleurs nettement ceux que fournit l'analyse du contexte manuscrit. En effet, ce n'est sans doute pas un hasard si ce sont justement les textes à la tradition manuscrite régulière (le *Salut d'amor* et la *Raquesta*), qui sont les *saluts* les moins caractéristiques et les plus 'autonomes'. Les trois autres textes ont survécu comme des textes de remplissage ou comme des fragments préservés par hasard. Et à cet état de conservation fragmentaire correspond à son tour un contenu frag-

93. *H^b* ressemble en cela aux manuscrits occitans contenant des *saluts*, qui connaissent la même division. Cf. à ce propos les remarques de Pujol, 1995: 163: '[...] el comportament del Vega-Aguiló [...] no pot deixar de recordar el del cançonier provençal R [...], font principal d'una bona part de textos occitans en noves (les de Ramon Vidal, un grup nodrit d'ensenhamens i saluts d'amor, *Las novas del papagai* i la narració al·legòrica de Peire Guilhem «Lai on cobra sos dregz estatatz») que tenen en comú haver operat una transformació del discurs líric, adés amb tendència a la narrativitat, adés de naturalesa fonamentalment didàctica [...], característica compartida per bona part dels textos narratius reunits en els manuscrits catalans'.

94. Ce critère, qui joue un rôle similaire dans la tradition manuscrite du *salut* occitan (cf. Cerullo, 2009b), ne fait que se prononcer plus nettement dans celle du *salut* catalan, qui sépare encore plus rigoureusement œuvres lyriques et œuvres narratives (cf. aussi la note précédente). Bien évidemment, il faut prendre en compte encore une fois les particularités des deux traditions. La tradition manuscrite du *salut* occitan – produit nettement troubadouresque – est directement liée aux chansonniers et d'autre part la production narrative occitane est, on le sait, limitée. Les *saluts* catalans sont au contraire des textes anonymes écrits à une époque qui voit une floraison de textes narratifs. Ce qu'il importe toutefois de souligner malgré ces différences, c'est que la tradition catalane développe une tendance déjà présente dans la tradition occitane: celle de ranger le *salut* parmi les textes narratifs, didactiques et épistolaires.

95. Cf. la classification de Massó Torrents et de Riquer et de leurs successeurs, qui placent les *saluts* parmi les 'narracions en vers', classification historiquement correcte en ce qu'elle est fondée sur la classification des manuscrits eux-mêmes.

menté: ce sont des pastiches qui se rapprochent dans une certaine mesure par le fait qu'ils gravitent au noyau central du *Facet*. Il y a ainsi une relation directe entre tradition manuscrite, caractéristiques génériques et liens intertextuels. D'autre part, il est intéressant de noter une certaine conscience générique dans le processus de remaniement: ainsi, les auteurs de *Senyora graciosa* et de *Madona dolça* reprennent exactement les éléments qui servent à la composition d'un *salut*. Mais si la fréquente reprise des textes narratifs et didactiques contemporains par les *saluts* semble confirmer une fois de plus leur position marginale, il faut noter également que le genre est repris à son tour dans un certain nombre de textes contemporains, aux caractères d'ailleurs assez divergents: nouvelles amoureuses, manuel de conduite, 'fabliaux' et récit allégorique. Dans certains textes, on a l'impression de le voir émerger pour le moment d'un ardent aveu d'amour, dans d'autres il sert au développement narratif même du récit, notamment à travers la figure du messenger d'amour. Le cas le plus important constitue sans doute, ici encore, le *Facet*, mais la reprise du genre par un auteur tardif comme Francesc de la Via n'est pas moins significatif et sans doute illustratif de la survie du genre. Des échos du *salut* semblent ainsi traverser la littérature contemporaine.

Cette interaction générique entre *salut* et *noves rimades* pourrait fournir une indication intéressante sur la réception du *salut* en Catalogne. En effet, si l'exigüité du corpus ne permet pas de tirer des conclusions très importantes, il faut souligner le fait que les *saluts* catalans ne reprennent donc pas directement la tradition occitane du *salut* (sauf dans le cas unique d'*En nom de Deu totpoderos*), mais plutôt des textes narratifs eux-mêmes influencés par le genre. En d'autres termes, il semblerait en quelque sorte que le *salut* n'ait pu revivre en Catalogne qu'à travers les *noves rimades*. Le emploi, à l'intérieur de ces textes narratifs, du *salut* n'est à son tour donc probablement pas dû à une importante production catalane de *saluts*, comme le confirme le fait même que le nombre de *saluts* catalans conservés est moins élevé que le nombre de textes où l'on semble en relever les traces. Il est difficile de savoir, à partir de là, si les *noves rimades* s'inspirent du *salut* occitan (thèse pour laquelle on ne possède pas de preuves concrètes pour l'instant) ou, plus généralement, de la mode, répandue depuis longtemps dans les littératures occitane (cf. *Flamenca* et *Jaufre*) et française, de reprendre le *salut* dans des textes narratifs et didactiques. Quoiqu'il en soit, il n'est pas sans intérêt de noter que lien entre le *salut* et les genres narratifs, suggéré déjà par Raimon Vidal de Besalú et confirmé au niveau du contexte manuscrit, va jusqu'à se traduire en une dépendance assez nette vis-à-vis des *noves rimades* contemporaines au niveau textuel⁹⁶.

Dans la Catalogne des alentours de 1400, le *salut* n'est donc plus un produit de la tradition lyrique des troubadours, mais un genre déjà ancien qui est réactualisé dans un contexte nouveau. Ce contexte est celui, littéraire, des *noves rimades* dont le *salut* constitue clairement l'un des sous-genres, d'un *je* qui commence à s'affirmer, d'une littérature écrite et non plus orale, à la diffusion livresque parmi les cercles restreints d'amateurs et

96. Une telle évolution est le contraire de ce qui se produit dans la littérature occitane, où le *salut* constitue un genre plus ou moins bien établi avant d'être repris dans des romans et nouvelles. Le cas spécifique de la Catalogne semblerait ainsi confirmer l'idée de Di Girolamo selon laquelle le *salut* pourrait avoir une origine narrative plutôt que lyrique (cf. Di Girolamo 2006).

aux accents réalistes. C'est aussi celui, socio-historique et culturel, dans lequel le nouveau public des villes puise encore dans la littérature courtoise du passé pour trouver ses modèles de comportement, confondant ainsi parfois littérature et vie réelle⁹⁷. On peut voir les *saluts* catalans comme des résultats particulièrement marqués de cette dernière tendance. En effet, document à la fois quotidien et poétique, la lettre est particulièrement apte à faire confluer réalité et littérature⁹⁸. Ici, malgré (ou grâce à) leur échec au niveau littéraire, ce sont les textes les plus marginaux qui sont sans doute les plus caractéristiques du moment: *En nom de Deu totpoderos*, *Senyora graciosa* et, surtout, *Madona dolça* se présentent comme des exercices personnels, voire comme des lettres proprement dites, destinées à un envoi réel. Et ici encore ce n'est pas un hasard si le texte dont ils s'inspirent – le *Facet* – vise lui-même justement, à travers le genre du *salut*, l'application très concrète à la vie quotidienne de ce qui fut originellement une tradition littéraire ovidienne.

Ce contexte de remploi et de réactualisation d'un genre troubadouresque va jusqu'à troubler la notion même de 'genre'⁹⁹. Mais dans ces circonstances, le terme de 'salut', plutôt que de rendre possible simplement une 'agrupació metodològicament operativa'¹⁰⁰, permet justement de mettre en relief une continuité historico-littéraire réelle, qui est d'ailleurs le propre de la tradition catalane jusqu'au 15^{ème} siècle. À condition de prendre en compte les caractéristiques historico-littéraires qui le séparent du *salut* occitan, il ne semble donc pas illégitime de parler d'un *salut* catalan, comme on parle par exemple de la poésie 'troubadouresque' de Jordi de St. Jordi, sans pour autant nier les différences qui la séparent de la lyrique occitane. De la même manière le 'salut' catalan n'est pas une copie du *salut* occitan, mais le produit particulier de la réception tardive de celui-ci dans un contexte spécifique. Et ce n'est qu'en tenant compte de cette double attache occitano-catalane qu'on peut comprendre la fortune du genre en Catalogne.

BIBLIOGRAPHIE

ALBERNI, A. (2001): «Notes per a una reconstrucció codicològica del Cançoner Vega-Aguiló (BdC, mss. 7 i 8)». BOTTA, P. / PARILLA, C., / PÉREZ PASCUAL, I. (éds): *Canzonieri iberici*. Noia; Padova; La Coruña, Vol. I, p. 301-311.

97. Voir aussi le premier article: 82-84 e Di Girolamo, 1995: 18-19.

98. Voir à ce propos par exemple les remarques de Lefèvre 2008, 2-11.

99. Cf. l'observation pertinente de Grifoll, 1995: 132: 'No crec, doncs, que la noció de gènere literari, viable per a la literatura dels segles XII i XIII, sigui la més adequada per descriure i fixar tots aquests productes que hi escapen precisament per la llibertat en el tractament de les restes del llegat romànic [...]. [...] és el gènere literari un principi que xoca amb els paràmetres d'una nova producció que s'entén des de la individualitat, car aquell qui diu *jo* li agrada d'extrafer, dissimular, desordenar i reordenar tot allò que la tradició li ofereix'.

100. C'est le terme qu'a employé Pujol dans son approche des quelques *ventures* allégoriques qui figurent parmi les *noves rimades* (cf. Pujol, 1995: 161).

- (2002): «El *Cançoner Vega-Aguiló*: una proposta de reconstrucció codicològica». BADIA, L., / CABRÉ, M., / MARTÍ S. (éds): *Literatura i cultura a la Corona d'Aragó*. Barcelona, p. 151-171.
- (2003): *El cançoner Vega-Aguiló (BC, mss. 7 i 8): estructura i contingut*. Barcelona. [thèse de doctorat consultable sur Internet: <http://www.tdx.cesca.es/>]
- ALTURO I PERUCHO, J. (1996): «Un *facetis* en dístics copiat a Barcelona al segle XII-XIII». *Arxiu de textos catalans antics*, 15, p. 393-399.
- ANNICCHIARICO, A. (1990): *Fronidino e Brisona*. Bari (RIALC).
- ASPERTI, S. (1985): «*Flamenca* e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo». *Cultura neolatina*, 45, p. 59-103.
- (2001): *Salut d'amor* (RIALC).
- BADIA, L. (1983): *Poesia Catalana del S. XIV. Edició i estudi del Cançoneret de Ripoll*. Barcelona.
- BADIA, L., / SOBERANAS, A.J. (1986): *Noves noves rimades. La ventura del cavaller N'Huc e de Madona*. Bellaterra.
- (1996): «*La ventura del cavaller N'Huc e de Madona*. Un nouveau roman occitano-catalan en vers du XIV^e siècle». *Romania*, 114, p. 96-134.
- BALDWIN, S., / BARRETTE, P. (2003): *Brunetto Latini. Li livres dou Tresor*. Tempe.
- Bibliografia de Textos Catalans Antics* (BITECA) (<http://sunsite3.berkeley.edu/PhiloBiblon/phhmbi.html>).
- BOHIGAS, P. (1982): *Aportació a l'estudi de la literatura catalana*. Barcelona.
- BOHIGAS, P., / VIDAL ALCOVER, J. (1984): *Guillem de Torroella. La Faula*. Tarragona.
- BRUNAT, G. (2000): *La ventura* (RIALC).
- (2001): *Senyora gracios*a (RIALC).
- CABRÉ, Ll. (1993): *Pere March. Obra completa*. Barcelona. [consultable partiellement sur le site du RIALC].
- CABRÉ, M. (1999): *Cerverí de Girona and his poetic traditions*. London.
- (2000): *Alta de pretz, flor de mesura (Raquesta)* (RIALC) [version révisée de l'édition de Bohigas (1988)].
- (2001): *Conte d'amor* (RIALC).
- CALUWÉ, J.-M. (1993): *Du chant à l'enchantement. Contribution à l'étude des rapports entre lyrique et narratif dans la littérature provençale du XIII^e siècle*. Gent.
- CALZOLARI (1986): «Guillem Augier Novella, Bertrand el Pojet e Peyre Cathala: un altro caso d'intertestualità nella Provenza del XIII secolo». *Cultura neolatina*, 46, p. 17-21.
- CAPUSSO, M.G. (1997): «La novella allegorica di Peire Guilhem». *Studi mediolatini e volgari*, 43, p. 35-130.
- (2009): «Aspetti citazionali nel salut del codice catalano F». PERON, G. (éd.): *La citazione. Atti del XXXI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11-13 luglio 2003)*. Padova, p. 129-148.
- CERULLO, S. (2009a): «Introduzione». GAMBINO, F. (éd.): *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*. Roma, p. 17-159.
- (2009b): «Nota ai testi». GAMBINO, F. (éd.): *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*. Roma, p. 795-822.

- COMPAGNA PERRONE CAPANO, A.M. (1993): «Sull'omogeneità dei codici: la poesia narrativa catalana nella tradizione manoscritta». GUIDA, S., / LATELLA, F. (éds): *La filologia romanza e i codici*. Messina, vol. II, p. 389-404.
- (1994): «Per l'edizione de «La faula» di Guillem de Torroella». ROMERO, C., / ARQUÉS, R. (éds): *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco*. Padova, p. 211-218.
 - (2000): Guillem de Torroella, *La faula* (RIALC).
 - (2002): «La tradizione catalana». BOITANI, P., / MANCINI, M., / VÀRVARO, A. (dir.): *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. Vol. II. La circolazione del testo*. Roma, p. 595-620.
 - (2004): Guillem de Torroella. *La favola*. Roma.
 - (2007): Guillem de Torroella. *La faula*. Barcelona [édition catalane].
- COROMINES, J. (1988): Cerverí de Girona. Lírica. Barcelona.
- DI GIROLAMO, C. (1995): «L'eredità dei trovatori in Catalogna». *Filologia antica e moderna*, 9, p. 7-25.
- (2006): «Madonna mia. Una riflessione sui salutz e una nota per Giacomo da Lenti-ni». *Cultura neolatina*, 66, p. 411-422.
- ENSENYAT I PUJOL, G., / MAS I VIVES, J., / MATAS I ALOMAS, J.M., / MUT CALAFELL, A., (2000): *Cançoner Aguiló*. Palma de Mallorca.
- FERRERO, G.G. (1962): «Appunti sul «Jaufre»». *Cultura neolatina*, 22, p. 123-140.
- GAMBINO, F. (2009): Salutz d'amor. *Edizione critica del corpus occitanico*. Roma.
- GRIFOLL, I. (1995): «Les noves rimades entre el jo líric i la ficció de la prosa». BEGGIATO, F. (éd.): *La narrativa in Provenza e Catalogna nel XIII e XIV secolo*. Pisa, p. 109-144.
- (1996): *Frayre-de-Joy e Sor-de-Plaser. Edició i estudi*. Girona. [thèse de doctorat inédite]
 - (1998): «Literatura d'Oc - literatura d'Oïl a Occitània - Catalunya s. XIII-XIV». CAMPS, C., / HEUSCH, C. (éds): *Languedoc – Roussillon – Catalogne. État, nation, identité culturelle régionale (des origines à 1659). Actes du Colloque 20-22 Mars 1997*. Montpellier, p. 39-70.
- GUIDA, S. (1979): «Nuovi documenti su alcuni trovatori del XIII secolo». *Cultura neolatina*, 39, p. 81-10
- HAUF I VALLS, A. (2002): compte rendu d'ENSENYAT et al. 2000. *Estudis Romànics*, 24, p. 338-342.
- HUCHET, J-Ch. (1991): *Le roman occitan médiéval*. Paris.
- (1992): *Nouvelles occitanes du Moyen Age*. Paris.
- LATZKE, Th. (1975): «Die Carmina erotica der Ripollsammlung». *Mittellateinisches Jahrbuch*, 10, p. 138-201.
- LEFÈVRE, S. (2008): «Introduction – «Je prends votre main dans la mienne»». *La lettre dans la littérature romane du Moyen Âge*. Orléans, p. 1-17.
- LIMENTANI, A. (1977): *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*. Torino.
- MARFANY, J.-LL. (1991): «El cavaller, la dama i el frare». *Studia in honorem prof. M. de Riquer*. Barcelona, tome IV, p. 11-23.
- MARTEORELL, F. (1988): *Epistolari del segle XV. Recull de cartes privades*, repr. Barcelona.
- MASSÓ TORRENTS, J. (1932): *Repertòri de l'antiga literatura catalana*. Barcelona, vol.I.

- MÉJEAN-THIOLIER, S., / NOTZ-GROB, M.-F. (1997): *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*. Paris.
- MEYER, P. (1891): «Nouvelles catalanes inédites. II. Salut d'amour». *Romania*, 20, p. 193-209.
- MOREL-FATIO, A. (1881): «Mélanges de littérature catalane. I. L'amant, la femme et le confesseur. Conte en vers du XIV^e siècle». *Romania*, 10, p. 497-518.
- (1886): «Mélanges de littérature catalane. III. Le livre de courtoisie». *Romania*, 15, p. 192-235.
- ORAZI, V. (2001): «La *narratio brevis* in Catalogna». *qfr*, 15, p. 299-329.
- ORS I MUNTANYA, J. (1985): *Els saluts d'amor provençals: estudi i edició del salut-lai del còdex de Carpentràs*. Barcelona, 2 vol. [thèse de doctorat inédite]
- PACHECO, A. (1983): *Blandín de Cornualla i altres narracions en vers dels segles XIV i XV*. Barcelona.
- (1988): «La narració en primera persona en els segles XIV i XV: notes per a una reavaluació crítica». RASICO, PH. D., / WITTLIN, C.J. (éds): *Actes del cinquè colloqui d'estudis catalans a Nord-Amèrica (Tampa-St. Augustine, 1987)*. Barcelona, p. 99-109.
- (1997): *Francesc de la Via*. Obres. Barcelona. [partiellement sur RIALC]
- PAGÈS, A. (1929): «Le fabliau en Catalogne». *Estudis Universitaris Catalans*, XIV, p. 311-322.
- PUJOL, J. (1994): *Jaume March. Obra poètica*. Barcelona.
- (1995): «El narrador al verger. Tradicions i models en les *ventures* al·legòriques amoroses del segle XIV». BEGGIATO, F. (éd.), *La narrativa in Provenza e Catalogna nel XIII e XIV secolo*. Pisa, p. 161-184.
- Repertorio Informatizzato dell'Antica Letteratura Catalana (RIALC)*: www.rialc.unina.it.
- RIQUER, M. de (1951): «Gabriel Ferruç y Guerau de Massanet, poetas catalanes del siglo XV». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 27, p. 148-176 et p. 234-257. [édition consultable sur RIALC]
- (1984-1985⁴): *Història de la literatura catalana*. Barcelona, Vol. I-IV: *Part antiga*.
- (1996): *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*. Barcelona.
- RUHE, E. (1975): *De amasio ad amasiam. Zur Gattungsgeschichte des mittelalterlichen Liebesbriefes*. München.
- THIOLIER-MÉJEAN, S. (1996): *Une Belle au Bois Dormant Médiévale. Frayre de Joy et Sor de Plaser*. Paris.
- (1998): «Le motif du perroquet dans deux nouvelles d'oc». FAUCON, J. C., / LABBÉ, A., / QUÉRUÉL, D. (éds): *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*. Paris, vol. II, p. 1355-1375.
- ZIINO, F. (1990-1991): *Il «facet» catalano. Edizione critica di un poemetto del secolo XIV con introduzione e glossario*. Roma. [mémoire de Maîtrise inédit; édition consultable sur le site du RIALC]
- (1995): «Alcune osservazioni sul Facet catalano». BEGGIATO, F. (éd.): *La narrativa in Provenza e Catalogna nel XIII e XIV secolo*. Pisa, p. 185-216.
- ZUFFEREY, F. (1994): «La partie non-lyrique du chansonnier d'Urfé». *Revue des Langues Romanes*, 98, p. 1-29.

RÉSUMÉ

La découverte récente d'un nouveau *salut* occitano-catalan a permis de rouvrir l'enquête sur ce domaine négligé de la littérature catalane médiévale. Ce second et dernier article est un essai d'inscrire le *salut* dans son contexte historico-littéraire à travers les désignations dont il a fait l'objet, le contexte manuscrit où il figure et les liens qu'il maintient avec les textes contemporains.

PAROLES-CLÉ: littérature médiévale, troubadours, problématique des genres, *noves rimades*, *salut*.

ABSTRACT

‘Letres qui van per tal afar’.

A new Occitano-Catalan *salut* and the fortune of the genre in Catalonia (II).

The recent discovery of a new Occitano-Catalan *salut* has made it possible to resume research into this neglected field of medieval Catalan literature. This second and final article is an attempt to place the *salut* in its historical and literary context by evaluating the terms used to designate the genre, the manuscripts in which it survives and the relations it maintains with contemporary texts.

KEY WORDS: medieval literature, troubadours, genre problematics, *noves rimades*, *salut*.